



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL

ANA MARIA NUNES

VAU DA SARAPALHA À LUZ DA SEMIÓTICA: UMA ANÁLISE DO
ESPETÁCULO

JOÃO PESSOA – PB
FEVEREIRO 2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA - UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL

ANA MARIA NUNES

VAU DA SARAPALHA À LUZ DA SEMIÓTICA: UMA ANÁLISE DO
ESPETÁCULO

Dissertação apresentada à Universidade Federal da Paraíba, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para a obtenção do título de Mestra.

Área de concentração: Linguagem e Cultura

Linha de pesquisa: Estudos Semióticos

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira

JOÃO PESSOA – PB
FEVEREIRO 2015

N972v Nunes, Ana Maria.

Vau da Sarapalha à luz da semiótica: uma análise
do espetáculo / Ana Maria Nunes.- João Pessoa, 2015.

131f. : il.

Orientadora: Elinês de Albuquerque Vasconcelos e
Oliveira

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA

ANA MARIA NUNES

**VAU DA SARAPALHA À LUZ DA SEMIÓTICA: UMA ANÁLISE DO
ESPETÁCULO**

Dissertação apresentada à Universidade
Federal da Paraíba, como parte das exigências
do Programa de Pós-Graduação em Letras,
para a obtenção do título de Mestra.
Área de concentração: Linguagem e Cultura
Linha de pesquisa: Estudos Semióticos

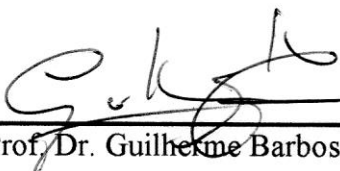
Aprovada em 25 de fevereiro de 2015



Prof.^a. Dr.^a. Elinês de Albuquerque Vasconcelos e Oliveira
Orientadora - UFPB



Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto
Examinador - UFPB



Prof. Dr. Guilherme Barbosa Schulze
Examinador - UFPB

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães
Suplente - UFPB

JOÃO PESSOA –PB

2015

A Nevinha, minha mainha, e José,
meu painho.

A Didinha, “irmãe” (*in memoria*).

Aos que adoecem de maleita e amor.

AGRADECIMENTOS

À força que rege o Universo, à Mãe Terra e ao Pai Céu, por me fortalecerem nos momentos em que mais precisei.

À minha mãe e ao meu pai, que com suas trajetórias de vida tão difíceis, esforçaram-se para me dar uma boa educação, que me ensinaram as lições de honestidade, integridade e humildade e que batalharam para me proporcionar uma existência suave, serena e feliz.

Aos meus irmãos José Marcos, Gilberto, Joelson e às minhas irmãs Rosemary, pelo apoio, amizade e carinho e, em especial, a minha “irmã” Rosilda Nunes (*in memoria*) por ser sempre a minha luz inspiradora, o meu exemplo maior de inteligência e de caráter, a minha grande mestra nos ensinamentos do bem viver e do bem amar.

Aos meus sobrinhos, pelos imensos e mais puros afetos, pelas lindas ingenuidades compartilhadas e pelas brincadeiras que me sossegam o espírito.

A João Linhares pela sua mão carinhosa e apoiadora, pela sua doce presença e pelos suaves momentos.

À minha orientadora, professora Dr^a Elinês de A. V. e Oliveira, que com paciência, dedicação e gentileza apontou os caminhos que direcionaram a presente investigação e sabiamente iluminou este trabalho com sua generosidade intelectual.

Ao meu cunhado Cauby Dantas, pela leitura paciente, generosa e afetuosa do meu trabalho.

A todos os meus amigos, em especial aos do Grupo Cênico Recreio Dramático, por compartilharem comigo os melhores momentos da minha trajetória artística.

À “amiga-irmã” Rachel Cavalcante, pelo apoio, amparo, carinho, risadas gostosas e pelos abraços imensos e acolhedores.

À amiga Lailsa Ribeiro, por ter dividido comigo casa, comidas, contas, alegrias, preocupações, os aflitos momentos de término da dissertação e muitas histórias.

A Amanda Freitas, por ter sido a amiga que me acolheu no Programa Pós-Graduação em Letras da UFPB e por todo apoio, afeição e momentos de descontração.

Ao ator Nanego Lira, por ter me concedido o texto dramático e o vídeo do espetáculo *Vau da Sarapalha*, pela atenção e por ter se mostrado sempre disponível para o que eu precisasse.

Aos professores que participaram da minha trajetória no mestrado e que prestaram valiosos conhecimentos.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB por sempre me atenderem com grande paciência e atenção.

Ao Conselho Nacional do Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela concessão da bolsa de estudos, sem a qual este trabalho não seria viável.

"... disse que a maleita era uma mulher de muita lindeza, que morava de-noite nesses brejos, e na hora da gente tremer era quem vinha... e ninguém não via que era ela quem estava mesmo beijando a gente...".
(Guimarães Rosa)

A única diferença entre o teatro e a vida é que o teatro é sempre verdade.
(Picon-Vallin)

RESUMO

Esta pesquisa analisa a maneira como os signos encontram-se estruturados e organizados no espetáculo *Vau da Sarapalha*, montado pelo Grupo Piollin de Teatro e apresentado durante mais de duas décadas. O objetivo principal do estudo é entender o funcionamento e a interação das diferentes linguagens que formam o espetáculo, bem como a semiose produzida a partir desses encontros dialógicos. A metodologia adotada inclui o exame de vários signos que compõem o espetáculo, tais como: os gestos produzidos pelos atores, os objetos do cenário, a música, a iluminação, o figurino e os signos linguísticos, entre outros. Estudiosos da Semiótica Russa como, por exemplo, Lotman, Machado, Schnaiderman, Bakhtin e Jakobson, fornecerão o suporte teórico à análise. As considerações de Pavis, Fischer-Lichte, Ubersfeld e Guinsburg, teóricos que estudaram o teatro enquanto um sistema semiótico, também foram essenciais para o desenvolvimento dessa análise. Dessa forma, essa pesquisa pretende contribuir para o entendimento do espetáculo teatral *Vau da Sarapalha* enquanto texto semiótico.

Palavras-chave: *Vau da Sarapalha*; Semiótica da Cultura; Signos Teatrais; Sistemas Modelizantes

ABSTRACT

This research focalizes the way the theatrical signs are structured and organized in the dramatic spectacle *Vau da Sarapalha*, performed by the Piollin Company during two decades. The main objective of this academic work is the understanding of how the theatrical code operates the catalyzing process of different semiotic languages that interact dialogically to generate the meaning of the dramatic perform. The methodology employed includes the examination of different signs that are responsible for the meaning of the performance, such as: the gestures produced by the actors, the scenery's objects, the music, the lighting, the costumes and the linguistic signs, among others. Scholars who follow the approach of the Semiotic Study of Cultures, as for instance, Lotman, Machado, Schnaiderman, Bakhtin and Jakobson, will support the analysis. The contributions of Pavis, Fischer-Lichte, Ubersfeld and Guinsburg, theorists who studied the theatre as a semiotic system, were also essential to the development of this analysis. In this way, this research intends to contribute to the understanding of *Vau da Sarapalha* as a semiotic text.

KEYWORDS: *Vau da Sarapalha*; Semiotic Study of Cultures; Theatrical Signs; Modelling System

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
-------------------------	-----------

Capítulo I - A TEORIA DA MODELIZAÇÃO E O TEATRO ENQUANTO SISTEMA MODELIZANTE SECUNDÁRIO.....	18
---	-----------

1. Apontamentos teóricos em semiótica da cultura	18
2. O teatro como um sistema de signos.....	32

CAPÍTULO II - VAU DA SARAPALHA E OS SISTEMAS SÍGNICOS.....	46
---	-----------

1. A linguagem teatral.....	46
2. Os sistemas sígnicos em <i>Vau da Sarapalha</i>	49
2.1 Os signos do lugar.....	49
2.2 Os signos da aparência.....	53
2.3 Os signos do movimento.....	57
2.3.1 Os signos cinéticos mímicos.....	57
2.3.2 Os signos cinéticos gestuais.....	59
2.3.3 Os signos cinéticos proxêmicos.....	62
2.4 Os signos sonoros.....	66
2.4.1 Os signos sonoros linguísticos.....	66
2.4.2 Os signos sonoros paralinguísticos.....	68
2.4.3 Os signos sonoros acústicos não verbais.....	70

CAPÍTULO III - VAU DA SARAPALHA: UMA INTERPRETAÇÃO A PARTIR DA SEMIÓTICA DA CULTURA.....	75
---	-----------

Cena 1: A circularidade	75
Cena 2: O pote despedaçado – um círculo quebrado.....	88

Cena 3: As lembranças.....	90
Cena 4: O pilão – entre a terra e o céu.....	93
Cena 5: O fogo e o tambor – entre a vida e a morte.....	95
Cena 6: A luz de Luísa – um círculo rumo ao passado.....	97
Cena 7: Argemiro – os pensamentos alçam voo.....	103
Cena 8: A purificação e a purgação.....	106
Cena 9: O som do pássaro e do tambor – presságios do rompimento de uma amizade.....	112
Cena 10: Amor e rompimento.....	113
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 122
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 126
 ANEXO	
Dvd com o texto dramático e a filmagem do espetáculo <i>Vau da Sarapalha</i>	131

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa constitui-se como uma análise semiótica do espetáculo teatral *Vau da Sarapalha*, encenado pelo Piollin Grupo de Teatro¹, da cidade de João Pessoa. Adotou-se como meta a investigação da organização estrutural do espetáculo à luz dos conceitos elaborados pela Semiótica da Cultura. Especificamente, buscou-se: analisar como se organizam os diversos sistemas modelizantes que constituem o sentido da peça teatral *Vau da Sarapalha*; perceber as marcas referenciais que garantem a coerência entre os sistemas de signos que constituem a peça; observar a transposição dos signos linguísticos da dramaturgia para os sistemas modelizantes que constituem a cena teatral do espetáculo *Vau da Sarapalha*, bem como reconhecer as partes que compõem o todo sistêmico e que operam a semiose do espetáculo.

A peça *Vau da Sarapalha* é baseada no conto *Sarapalha*, de Guimarães Rosa, tendo sua adaptação e direção realizada por Luiz Carlos Vasconcelos. A peça está ambientada em um lugarejo atingido pela malária, doença que praticamente despovoou o lugar. A ação está centrada entre o primo Argemiro e o primo Ribeiro. Ambos sofrem de malária e esperam, lado a lado, a chegada da morte. Como personagem coadjuvante aparece Ceição, sempre murmurando sons incompreensíveis, mas que ganham significações de acordo com a entonação da atriz. Primo Argemiro tem uma paixão secreta por Luísa, mulher do primo Ribeiro. Luísa, por sua vez, fugiu com um boiadeiro. O sentimento que Argemiro nutre por Luísa é revelado a Ribeiro apenas ao final do espetáculo, quando o marido abandonado começa a agonizar. Ao lado dos dois primos, aparece o cachorro Jiló, que, ao final, desatinado, vendo Argemiro indo embora, não sabe se deve segui-lo ou se deve permanecer na fazenda, pois, após tantos anos convivendo com os dois primos, não sabe mais a qual dos dois deve ser fiel. Aparece, ainda, o personagem do Capeta, que, separado dos outros atores, faz a ambientação sonora do espetáculo com objetos².

¹ O Piollin Grupo de Teatro começou a ser germinado em 1976, com o espetáculo “O Aborto”, dirigido por Luiz Carlos Vasconcelos, em 1976. No ano seguinte, o Piollin Grupo de Teatro funda a Escola Piollin, nas dependências do Convento Santo Antônio. No ano seguinte, o Piollin tem a sua sede transferida para um antigo engenho de cana-de-açúcar, situado no Bairro do Róger. Entretanto, apenas em 2002, o Piollin Grupo de Teatro obtém o seu registro legal.

² No espetáculo que analisamos nesta pesquisa, o Primo Argemiro é interpretado pelo ator Nanego Lira, Primo Ribeiro por Everaldo Pontes, Ceição por Soia Lira, o Cachorro Jiló por Servílio de Holanda e o Capeta por Escurinho.

O espetáculo *Vau da Sarapalha* é um sistema de signos estruturados pela linguagem teatral. Os elementos que constituem tal sistema são organizados de maneira que cada unidade se relaciona com o todo de forma heterogênea. Alguns dos elementos que compõem esses sistemas são: personagens, diálogos, elementos visuais, utilização do tempo e do espaço. Logo, esta pesquisa observa esses elementos, de forma organizada, percebendo a relação das partes com o todo e os níveis de aproximação/distanciamento de cada elemento identificado.

São três os sistemas em que se traduz *Vau da sarapalha*: um conto, um texto dramático e um espetáculo teatral. O primeiro foi escrito por Guimarães Rosa, em 1937, e integra a obra *Sagarana*. O segundo foi escrito por Luiz Carlos Vasconcelos, que também é diretor do espetáculo teatral em questão. E o terceiro é uma produção cênica do Piollin Grupo de Teatro, sendo este último sistema – a encenação, a tradução semiótica que será focalizada na presente investigação.

A peça *Vau da Sarapalha*, montada no estado da Paraíba³, obteve grande projeção, reconhecimento e repercussão em diversos países do mundo. Embora tendo suas falas ditas em Língua Portuguesa, espectadores que não possuíam nenhum nível de compreensão de tal idioma relatam que compreendiam o sentido do espetáculo. Estudar os sistemas de signos que formam a peça *Vau da Sarapalha* torna-se importante, pois é relevante que se entenda como tais sistemas se organizam de modo a constituir sentido, até mesmo para as pessoas que não compartilham do idioma através do qual os atores expressam as falas dos personagens em cena. Até o presente momento, não existe nenhuma análise semiótica em torno do espetáculo *Vau da Sarapalha*.

Além do fato de não havermos constado em nossas pesquisas a existência de nenhum trabalho acadêmico/semiótico dedicado a esse objeto em específico, outros fatores somaram-se a esse primeiro. Um deles foi a constatação de que o espetáculo *Vau da Sarapalha* esteve em cartaz por mais de vinte anos, o que mostra a importância dessa peça para o fazer teatral. O fato de tal espetáculo permanecer tanto tempo em cartaz fez com que muitos espectadores, de pelo menos duas gerações, pudessem fazer leituras diferenciadas

³ O espetáculo *Vau da Sarapalha* foi montado na Paraíba apenas pelo Piollin Grupo de Teatro. Teve sua estreia no ano de 1992, quando na abertura de um teatro que recebe o mesmo nome do grupo. *Vau da Sarapalha*, no ano de sua estreia, foi considerado pela crítica de teatro Bárbara Heliodora como o melhor espetáculo brasileiro dos últimos anos. O espetáculo, após ser recebido por diversos Estados brasileiros, sempre aclamado pelo público e pela crítica, passou a percorrer os vários países da Europa, além de Argentina, Venezuela e Chile.

em torno dessa obra teatral. Por ter percorrido, durante essas duas décadas, vários países, fato não muito comum para um espetáculo de teatro, plateias de nacionalidades e culturas diferentes também puderam fazer leituras em torno dele, cada uma com seu próprio olhar.

Outro fator que motivou a escolha desse objeto de pesquisa foi o quanto o espetáculo *Vau da Sarapalha* conseguiu tocar-me a cada nova apresentação. Durante as três vezes em que presenciei as apresentações de *Vau da Sarapalha*, foi possível construir novos sentidos para o que me era visível e audível. Chamava-me a atenção, especialmente, a fala da personagem Ceição, que é constituída, no espetáculo, por um *grammelot*⁴ que, a cada vez que se repete no espetáculo, traz significados diferentes. Tais significados são construídos pela entonação, ritmo e dicção da atriz em cena. É interessante perceber, também, o quanto o personagem do cachorro Jiló (que era apenas citado, vez ou outra no conto) ganhou espaço e significações dentro da obra teatral, através das ações físicas construídas pelo ator Servílio de Holanda. Dentro do espetáculo, um outro personagem surge no enredo, que é o do *Capeta*, interpretado pelo ator Escurinho. O espetáculo recebeu o prêmio Shell na categoria especial e a interpretação do Perdigueiro Jiló pelo ator Servílio de Holanda, segundo a crítica de teatro Bárbara Heliodora (*in*: BRAGA, 2007, p. 862) “é um dos mais extraordinários exemplos de criação corporal que temos visto em nossos palcos”.

Dessa forma, entender os mecanismos e procedimentos que formam o sentido de *Vau da Sarapalha* tornou-se instigante para mim enquanto pesquisadora, pois fazê-lo significava compreender como uma obra teatral é capaz de tocar públicos e gerações diversificadas, sempre construindo novos sentidos e mostrando que o poder de geração semiótica dos signos do espetáculo pode ultrapassar barreiras geográficas, linguísticas e temporais.

No que se refere aos procedimentos metodológicos adotados, primeiramente, foram realizadas leituras e discussões de textos referentes às contribuições trazidas pela Semiótica da Cultura. Para isto, tomaram-se como referência as obras de Machado (2003), Lotman (1978), Eco (1997), Schnaiderman (1979), Bakhtin (1982), Jakobson (1971). Paralela a estas leituras, foram elaborados fichamentos, resenhas e seminários relacionados à temática da pesquisa.

⁴ Conversação sem sentido definido, baseada em uma técnica desenvolvida por comediantes dell'arte.

Em seguida, partiu-se para as leituras e discussões em torno de referenciais bibliográficos que abordam o teatro enquanto sistema de signos. Para isto, foram consultados autores como Pavis (2005), Guinsburg (1978), Ryngaert (1995), Fischer-Lichte (1999), entre outros.

Posteriormente a esta fase da pesquisa, partiu-se para a análise do objeto a ser investigado: o espetáculo teatral *Vau da Sarapalha*. Para isto, utilizou-se uma gravação em vídeo do espetáculo cênico. Utilizou-se o registro de apenas uma apresentação, visto que a arte do espetáculo teatral tem uma existência efêmera. Na presente análise de *Vau da Sarapalha* não interessam os ensaios, nem os meios que levaram ao resultado do espetáculo, nem os outros trabalhos realizados pelo Grupo Piollin de Teatro. Importou para essa análise, o material significativo e a sua articulação no espetáculo *Vau da Sarapalha*, exposto em uma única apresentação registrada em vídeo. Temos consciência que o poder de articulação dos signos teatrais é imenso, por isso, se escolheu essa única apresentação, pela certeza dessa imensidão.

De posse desse material, iniciou-se a composição deste trabalho, que se organiza em três capítulos dispostos de forma a percorrer um dos caminhos que levam ao entendimento da estrutura organizacional de *Vau da Sarapalha*. O Capítulo I, que tem como título “A teoria da modelização e o teatro enquanto sistema modelizante secundário” foi desenvolvido a partir das contribuições oferecidas pela Semiótica da Cultura, além das teorias em torno do conceito de teatralidade e do teatro enquanto texto cultural. A Semiótica da Cultura estuda o objeto artístico como um texto semiótico resultante da combinatória de diversos sistemas de signos. Esse primeiro capítulo está dividido em dois tópicos. O primeiro é intitulado “Apontamentos teóricos em Semiótica da Cultura”. Nele abordamos as teorias desenvolvidas pela Escola de Tártu-Moscú, onde surgiram as primeiras investigações em torno da Semiótica da Cultura e os seus principais conceitos, como o de sistemas modelizantes, semiosfera, tradução intersemiótica e texto cultural. Para isso, recorremos a autores como Machado (2003), Lótman (1978), Schnaiderman (1979) e Jakobson (1995), que voltaram as suas pesquisas para os estudos da Semiótica da Cultura.

No segundo tópico desse primeiro capítulo, que tem como título “O teatro como um sistema de signos”, partimos para as reflexões em torno do teatro enquanto sistema modelizante de segundo grau e sobre os aspectos que tornam o teatro um terreno fértil para os estudos semióticos e, ao mesmo tempo, complexo. Nesse tópico também abordamos as

contribuições de Lótmán (1978) para o estudo da arte enquanto sistema de signos. Ainda nessa parte, discutimos sobre o papel do teatro no cruzamento das culturas, trazendo à tona o conceito de *interculturalismo* oferecido por Pavis (2008), além de fazermos alguns apontamentos sobre os fundamentos teóricos da Semiótica da Cultura aplicada ao teatro. Para tanto, utilizamos autores como Kowzan (1977), Bogatyrev (1977) e Coelho Netto (1978).

O Capítulo II, intitulado “*Vau da Sarapalha* e os sistemas sógnicos”, também está dividido em dois tópicos. “A linguagem teatral” é o primeiro tópico desse capítulo e trata do teatro enquanto sistema semiótico. Colocamos a ideia de código teatral, discutida por teóricos como Erika Fischer-Lichte, Anne Übersfeld, Patrice Pavis, entre outros, como ponto de partida para a reflexão sobre o sistema *Vau da Sarapalha*. O tema deste tópico é o teatro enquanto sistema semiótico, o funcionamento do código teatral, os diversos sistemas culturais que reúne e a maneira como constrói significados.

O segundo tópico do Capítulo II tem como título “Os sistemas sógnicos em *Vau da Sarapalha*”. Nele falamos dos principais sistemas de signos que compõem o espetáculo em questão. Para tanto, adotamos a proposta de Fischer-Lichte (2009), que divide os sistemas de signos em: signos do lugar, signos da aparência, signos do movimento (cinéticos mímicos, cinéticos gestuais e cinéticos proxêmicos) e signos sonoros (linguísticos, paralinguísticos e acústicos não verbais). Dessa forma, a investigação focalizará três pontos principais: a) a forma como o ator interpreta o personagem diante do público, ou seja, os signos relacionados ao movimento e os signos sonoros; b) o aspecto físico do ator na interpretação do personagem diante do público, ou seja, os signos relacionados à aparência (aspecto físico natural e artificial); e c) o espaço onde o ator interpreta o personagem diante do público. Dessa maneira, a pesquisa observou os elementos que formam o todo do espetáculo teatral *Vau da Sarapalha* de forma organizada em categorias de análise.

Depois de estudar os diversos sistemas de signos que constituem a comunicação em *Vau da Sarapalha*, a análise voltou-se para dentro do espetáculo como um todo, encontrando no sistema não as suas partes, mas as marcas que permitiram pensar no espetáculo como um todo único e específico, observando o nível de intensidade das relações estabelecidas das partes com o todo, percebendo os graus de aproximação e

distanciamento de cada unidade identificada, demonstrando, assim, a sua articulação enquanto estrutura.

Dessa forma, no Capítulo III, que tem como título “*Vau da Sarapalha*: uma interpretação a partir da Semiótica da Cultura”, fazemos uma leitura dos signos presentes no espetáculo *Vau da Sarapalha*, a partir da perspectiva do conceito de sistemas modelizantes oferecido pela semiótica russa e da ideia de *interculturalismo* defendida por Pavis (2008). Procurou-se no conceito de teatralidade, proposto por alguns autores, o ponto de partida para uma reflexão em torno da obra como peça de teatro. Sem remeter o termo teatralidade ao conceito de teatro puro, a análise partiu, como aponta Pavis (2005), das relações textuais dispostas na obra cênica e viabilizadas pela representação (tudo aquilo que é visível e audível em cena) e pela encenação (sistema de relações que a produção e a recepção mantêm com os materiais cênicos, esses constituídos como sistemas significantes).

Para realizar tal análise em torno do espetáculo *Vau da Sarapalha*, utilizamos como aporte o *Dicionário de Símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2009). Nesse capítulo, o reconhecimento dos significados tornou possível o entendimento das relações que os elementos estruturantes do espetáculo estabelecem dentro da trama. A partir dessa análise, percebemos que diversas culturas se entrecruzam na constituição do sentido do espetáculo em questão.

Dessa forma, à luz dos conceitos fornecidos pela Semiótica da Cultura e a partir de reflexões sobre a linguagem teatral, analisamos o processo de identificação das partes estruturantes do espetáculo *Vau da Sarapalha* e os significados estabelecidos nas relações entre essas partes. Buscamos reconhecer as partes que compõem o todo sistêmico e que permitem a visualização do objeto a partir de uma análise semiótica. A pesquisa se constitui como um estudo de caso com abordagem qualitativa, enfocando, especificamente, reflexões acerca das trocas entre literatura e teatro, comunicação, semiótica, e teorias da análise do teatro.

CAPÍTULO I – A TEORIA DA MODELIZAÇÃO E O TEATRO ENQUANTO SISTEMA MODELIZANTE SECUNDÁRIO

1. Apontamentos teóricos em semiótica da cultura

A Semiótica é a ciência geral dos signos e da semiose. Ela estuda os fenômenos culturais, compreendendo-os como sistemas de signos. A Semiótica é uma ciência mais abrangente do que a Linguística, pois enquanto esta última se restringe ao estudo dos signos da linguagem verbal, a primeira tem como objeto de estudo qualquer sistema de signos verbais ou não verbais, tais como: moda, fotografia, artes visuais, culinária, religião, mito, música, cinema, teatro, etc.

A existência da Semiótica remonta desde a antiguidade, quando surgiu uma ciência médica chamada de “semiologia”, usada pela primeira vez em Inglês, em 1670, por Henry Stubbes, para indicar a parte da medicina dedicada ao estudo da interpretação de sinais. Em 1690, John Locke, usou o termo *semeiotike* e *semeiotics* em seu *Ensaio acerca do entendimento humano*. Entretanto, antes disso, pensadores como Platão e Santo Agostinho já traziam como preocupação alguns problemas relacionados à semiologia e à semiótica. Mas, apenas no começo do século XX, com os trabalhos de Saussure e Peirce, é que o estudo geral dos signos começa a adquirir autonomia e status de ciência. A partir de então, a ciência denominada Semiótica passa a seguir três correntes distintas: a semiótica americana, cuja basilar referência é Peirce; a semiótica de linha francesa, que apresenta como principal representante Greimas; e a semiótica russa, que tem como principal expoente Iúri Lótman.

Esta investigação adota como abordagem teórica os princípios gerais dos estudos semióticos russos, também denominados de “Semiótica da Cultura”, observando seus conceitos centrais, tomados como instrumentos para a compreensão dos diversos sistemas de signos presentes no espetáculo *Vau da Sarapalha*. Dessa forma, faz-se referência aqui a alguns teóricos que seguem a linha russa da Semiótica, tais como: Machado (2003), Lótman (1978), Schnaiderman (1979) e também seus precursores como, por exemplo, Bakhtin (1982) e Jakobson (1995).

O conhecimento a respeito do núcleo teórico e conceitual da Semiótica da Cultura é essencial para o estudo de *Vau da Sarapalha*, pois as descobertas dessa linha teórica

permitem-nos fazer uma leitura diferenciada dos signos presentes no espetáculo analisado nesta pesquisa, à luz de novos conceitos e paradigmas trazidos à tona por estes semioticistas.

Estes novos conceitos e paradigmas em torno dos signos começam a ser desenvolvidos na segunda metade do século XIX, quando aparece uma “consciência semiótica” na Rússia. Tal “consciência semiótica” surge com uma tendência para uma visão globalizadora da cultura. De acordo com Vólkova Américo (2012, p. 111), os precursores da semiótica russa são “Aleksandr Vesselóvki e Aleksandr Potebniá, os simbolistas, os futuristas, os formalistas russos, bem como Mikhail Bakhtin e os pesquisadores que formavam o seu círculo de estudos, Valentin Volóchinov e Pável Medviédév”. Outros estudiosos podem ser apontados como detentores dessa “consciência semiótica” e como precursores dessa linha teórica, tais como: Baudouin, com a sua teoria do fonema (1868); A. N. Viesselovski, com a sua *Poética* (1870); N. I. Marr, com a sua *Teoria Estadial* (1865-1934); e Emile Littré com *A vida dos signos e a comunicação* (1880).

Em 1924, surge o estudo de M. Bakhtin *O problema do conteúdo, do material e da forma na obra artística vocabular* que trouxe grandes contribuições para uma compreensão semiótica. Bakhtin cria os conceitos de gêneros primários (comunicação oral e escrita) e gêneros secundários (literatura, documentos, relatos científicos, música, filmes, etc).

No período stalinista (1924-1935) na Rússia, diversas obras de vários autores foram vetadas, o que dificultou a divulgação durante anos dos estudos precursores da Semiótica Russa. Por isso, apenas a partir da década de 1930 é que as atividades semióticas puderam desenvolver-se com mais afinco. Posteriormente, essa “consciência semiótica”, com a sua visão globalizadora a respeito da cultura, recebe as contribuições de Iúri Lótman e B. Uspênski.

A disciplina *Semiótica da Cultura* surge apenas nos anos 60, na Universidade de Tartu, Estônia, mais especificamente, no Departamento de Semiótica de Tártu, após estudos realizados em Seminários de Verão, onde pesquisadores se reuniam para realizarem estudos sobre os problemas semióticos. As primeiras investigações estavam alicerçadas na Linguística, Cibernética e Semiótica e eram direcionadas para os aparelhos

de tradução. Desses estudos decorreram as pesquisas em torno dos sistemas modelizantes de segundo grau.

Esses seminários surgiram da necessidade de compreender o fenômeno da comunicação como sendo um sistema semiótico e a cultura como uma tessitura de sistemas de signos, ou seja, como um grande texto, buscando-se entender os mecanismos geradores dos signos culturais. Para que pudessem entender a comunicação e a cultura a partir da visão da semiótica, os seus pesquisadores reelaboraram o conceito de língua, ação fundamental para que se pudesse ampliar a noção de linguagem para uma variedade de sistemas sígnicos, tais como: moda, música, artes visuais, teatro, cinema, culinária, ritos, arquitetura, comportamentos, etc, ou seja, os sistemas semióticos da cultura. Surgiu, então, a concepção semiótica de código, tão importante quanto o conceito de língua. Com apoio nessas concepções, a interação ativa entre os diversos sistemas da cultura foi definida como um processo de modelização.

De acordo com Vólkova Américo (2012), nesses seminários de verão, não havia uma liderança, embora Iúri Lótman tenha ganhado destaque na direção dos estudos e se tornado o editor-chefe da série *Semeiotiké. Trudy po znakovym sistemam* (Semeiotiké. Trabalhos sobre os sistemas sígnicos), onde reuniu as conferências realizadas desde 1957. A Escola de Tártu-Moscú também contou com a participação de importantes pesquisadores, como: Vladímir Toporov, Bóris Uspênski, Eleazar Meletínski e Serguei Nekliúdiv.

Depois do seminário de 1970, a Escola de Tártu expande-se, passando a sediar não apenas os encontros, mas também a disciplina teórica “Semiótica da Cultura” e desenvolvendo pesquisas de natureza semiótica relacionadas ao texto, à teoria semiótica, ao folclore, ao mito, ao teatro, ao cinema e aos sistemas culturais em geral, considerando suas especificidades, como pode ser observado na citação abaixo:

Se os anos 1960 foram marcados pela forte ligação dos estudos da Escola semiótica aos conceitos linguísticos, na década seguinte os horizontes ampliam-se de forma significativa. A semiótica como ciência emancipa-se e enfoca a cultura (VOLKÓVA AMÉRICO, 2012, p. 82).

De acordo com a semiótica russa, a cultura é um grande texto, ou seja, um conjunto unificado de sistemas semióticos, tais como: mito, música, moda, comportamentos, ritos, cinema, arquitetura, artes, teatro, literatura, religião, etc. Segundo

essa linha teórica, sistemas são códigos culturais. O relacionamento entre os sistemas da cultura é chamado de modelização. Para a semiótica da cultura, “modelizar” é compreender a signicidade dos códigos culturais. Dessa maneira, o que se pretende realizar nessa pesquisa é “modelizar” o sistema semiótico *Vau da Sarapalha*, propondo uma interpretação da signicidade dos seus códigos.

A cultura é construída sobre a língua natural e a sua relação com ela constitui um dos parâmetros fundamentais da semiótica russa. Em cada tipo de cultura há uma hierarquia de códigos culturais. Estes são sistemas semióticos (ou modelizantes). A língua natural é o sistema semiótico primário e todos os outros (o mito, a religião, o teatro, o cinema, a moda, a pintura, a escultura, etc) são sistemas modelizantes secundários.

Dessa forma, a semiótica russa se preocupa com os sistemas modelizantes de segundo grau, o que a constitui como diferente da semiótica americana, francesa e polaca, se definindo como semiótica da cultura. Segundo Machado (2003, p. 53): “Se a modelização é o conceito-chave da semiótica da cultura, os sistemas modelizantes devem ser considerados tanto seu objeto de estudo primordial quanto a síntese da própria semiótica. Deles tratam as teses de 1964”.

De acordo com Vólkova Américo (2012), o termo “sistemas modelizantes secundários” foi sugerido pelo linguista e matemático Vladímir Uspíenski. Como o nome “semiótica” não era bem visto na União Soviética por causa de sua ligação com os estudos científicos do Ocidente, Uspíenski indicou a designação “sistemas modelizantes secundários”. Tal denominação era interessante, pois representava uma substituição digna do termo “perigoso”, assim como era uma expressão científica e complicada o suficiente para confundir os informantes do governo que vigiavam as atividades da Escola de Tártu-Moscou. Nas palavras do próprio Uspíenski:

A meu ver, o nome possuía as seguintes qualidades essenciais: 1) soava de modo muito científico; 2) era totalmente incompreensível; 3) contudo, no caso de uma grande necessidade, podia ser explicado: os sistemas primários que modelam a realidade são as línguas naturais, enquanto todas as outras, construídas sobre elas, são as secundárias (USPÍENSKI apud VÓLKOVA AMÉRICO, 2012, p. 67).

Assim, conforme explicado na citação anterior, o termo “sistemas modelizantes secundários” se refere aos sistemas que foram construídos sobre a língua natural e que,

deste modo, são secundários em relação a ela. Os sistemas modelizantes secundários também podem ser chamados de sistemas semióticos ou de linguagens culturais.

O termo “sistemas modelizantes secundários” surgiu como um artifício e com a intenção de ser incompreensível, no entanto, foi levado a sério por diversos semioticistas russos, entre eles, Lótman. Este passou a desenvolver o conceito de texto da cultura como um sistema modelizante secundário elaborado com base na língua, sistema modelizante primário. De acordo com Boris Schnaiderman:

Quando aquele grupo surgiu, no limiar dos anos 60, ele se mostrou preocupado com a visão global da cultura. Ao mesmo tempo, porém, se atinha à noção de que os diferentes ramos do saber constituiriam os ‘sistemas modelizantes secundários’, isto é, secundários em relação à linguagem verbal (SCHNAIDERMAN, 1997, p. 142).

Logo, a modelização é uma abordagem que torna impossível ver os textos da cultura como sistemas isolados e acabados. Para esta abordagem os textos da cultura só podem existir interligados. Com o conceito de modelização se ganhou um instrumento teórico que tinha a capacidade de dar base para os estudos de um vasto campo de signos comunicativos que não são verbais.

De acordo com Machado (2003), modelizar é traçar uma leitura dos sistemas de signos por meio de uma estrutura: a linguagem natural. Através desta, confere-se uma estruturalidade aos sistemas de signos que, naturalmente, não possuem um modo organizado para a comunicação das mensagens. Busca-se através da modelização uma estruturalidade, que pode ser comparada à procura de uma gramaticalidade como elemento organizador da linguagem. Entretanto, no procedimento de decodificação do sistema modelizante, não se retorna para o modelo da língua, mas para o sistema que a partir dela foi elaborado. Dessa forma, modelizar é um empenho para compreender-se a signicidade dos objetos culturais. Modelizar é, portanto, semiotizar. Os sistemas modelizantes para os quais os semioticistas russos, de início, dirigiram as suas atenções foram: a literatura, a arte, a religião e o mito.

Os sistemas modelizantes, segundo Machado (2003), são sistemas de signos formados por um conjunto de regras combinatórias para a organização da produção dos mais variados gêneros de textos, no sentido semiótico amplo do termo. A semiótica da cultura trata dos sistemas de signos em relação à linguagem natural, que é um sistema

modelizante primário dotado de estruturalidade. Por meio da língua natural pode-se entender outros sistemas da cultura, ou seja, os sistemas modelizantes secundários. São modelizáveis todos os sistemas semióticos da cultura. A língua natural é o modelo primário de modelização e todos os outros são sistemas secundários. Ainda segundo Machado (2003, p. 49), os sistemas modelizantes são “[...] manifestações, práticas ou processos culturais cuja organização depende da transferência de modelos estruturais, tais como aqueles sob os quais se constrói a linguagem natural”.

A língua natural é considerada um sistema modelizante de primeiro grau, isto porque os sistemas modelizantes de segundo grau buscam a sua estruturalidade na língua natural. O objeto que se pretende investigar, o espetáculo teatral *Vau da Sarapalha*, tem em sua base vários sistemas semióticos de segundo grau que dialogam entre si – entre eles: o texto dramático, os signos gerados pelos atores, pelo cenário, pela iluminação e pela música, entre outros. Ressaltando-se que todos esses sistemas, para a semiótica russa, são sistemas modelizantes de segundo grau.

Os sistemas modelizantes de segundo grau foram tema dos seminários de verão realizados na Escola de Tártu-Moscú e tornaram-se um dos principais conceitos da semiótica da cultura. Entretanto, a semiótica russa lançou outros conceitos importantes para os estudos da cultura. Logo abaixo, abordam-se alguns desses conceitos, fundamentais para os estudos na área da semiótica da cultura, tais como o de texto, cultura, semiosfera e tradução.

Um dos principais conceitos oferecido pelos estudos semióticos russos é o de “texto”. Tal termo foi aplicado pelos semioticistas não apenas aos textos literários analisados, mas à cultura como um todo, surgindo, então, o conceito de “texto cultural”.

A cultura pode ser considerada como um sistema de textos, ou seja, como um sistema que reúne diversos tipos de sistemas semióticos. Sendo assim, a cultura é um sistema perceptivo de armazenagem e exposição de informações. Os processos perceptivos não podem ser apartados da memória. Na estrutura de todo texto manifesta-se uma memória coletiva não-hereditária, que é a própria cultura. Dessa forma, de acordo com Machado (2003), para os semioticistas, a cultura é definida como um conjunto de informações não-hereditárias que são guardadas e transmitidas através da memória coletiva de um grupo. Cada cultura é composta por traços característicos específicos e por trocas informacionais. Através da análise dessas trocas informacionais é possível compreender a

produção simbólica de uma sociedade. Essas interações constituem-se como uma retroalimentação, garantindo a eficácia das mensagens e mantendo uma série de invariáveis dentro de um conjunto de variáveis que ocorrem no interior de um sistema cultural:

Do ponto de vista semiótico, a cultura pode ser considerada como uma hierarquia de sistemas semióticos particulares, como as somas dos textos e o conjunto de funções, ou como um certo mecanismo que gera tais textos. Se considerarmos certo coletivo com um indivíduo organizado mais complexamente, a cultura pode ser entendida, em analogia como o mecanismo individual da memória, como um certo mecanismo coletivo para conservação e processamento da informação. (IVÁNOV *et al in*: MACHADO, 2003, p. 119).

A memória coletiva, para os semiotistas russos, exerce um papel fundamental na constituição da cultura humana. De acordo com Vólkova Américo (2012), a cultura, definida como memória do coletivo, pode ser entendida como uma memória organizada e a esfera externa a ela (não-cultura) como não-organizada, formando a oposição arquetípica entre a ordem (cultura) e o caos (não-cultura). Apesar de compreendida como ordem, a cultura não consiste em um modelo estático, pois se encontra em constante movimento. Os semiotistas russos descrevem esse processo da seguinte maneira:

(...) da posição de um observador externo, a cultura não representará um mecanismo imóvel, equilibrado sincronicamente, mas um sistema dicotômico, cujo 'trabalho' será percebido como a agressão da ordem contra a desordem na esfera da organização. Em momentos diferentes do desenvolvimento histórico pode prevalecer uma ou outra tendência. A incorporação na esfera cultural de textos que vieram de fora prova ser, algumas vezes, um poderoso fator estimulante para o desenvolvimento cultural (IVÁNOV *et al apud* MACHADO, 2003, p. 119).

Dessa forma, a cultura tanto guarda e transmite informações internas, como absorve outras que lhe são externas. Para explicar esse fenômeno, os semiotistas criaram o conceito de "semiosfera".

O conceito de semiosfera foi formulado por I. Lotman para explicar a cultura como um organismo onde aspectos biológicos e aspectos culturais, seres humanos e mundo são indissociáveis. O conceito de semiosfera, segundo Machado (2007), liga-se à concepção de fronteira e de simetria especular. Este conceito surge com o amadurecimento dos estudos semióticos russos e está embasado na teoria da biosfera do químico V. I. Vernádski e do dialogismo de M. Bakhtin. A semiosfera, de acordo com Machado (2007) é um espaço que torna possível a concretização dos processos de comunicação e de criação de informações e que funciona como um conjunto de variados textos e linguagens. A

fronteira estabelece as relações entre o que está dentro e o que está fora do espaço semiótico de uma determinada cultura. Essa noção de fronteira advém da matemática, mais especificamente da noção de conjunto. Graças às fronteiras, é possível a penetração do externo no interno, e as culturas filtram e adaptam informações de sistemas culturais externos aos seus. A semiosfera pode ser chamada de *continuum* semiótico, pois o nível de organização da cultura está na passagem do caos para a ordem e da organização interna para a desorganização externa. De acordo com Vólkova Américo:

A palavra ‘semiosfera’ tem como sua origem o termo ‘biosfera’ (conjunto de todos os ecossistemas do Planeta Terra). Esse conceito, introduzido em 1875 pelo geólogo austríaco Eduard Suess (1831-1914), foi desenvolvido e aprofundado pelo biólogo e filósofo russo Vladímir Vernádski (1863-1945) que, por sua vez, sugeriu o termo ‘noosfera’: a esfera do pensamento humano (*nous* em grego significa ‘mente’) (VÓLKOVA AMÉRICO, 2012, p. 83).

De acordo com esta autora, a ideia de semiosfera, criada por Lótman tem herança nos conceitos filosóficos de Vernádski, assim como recebe a influência dos filósofos russos e das ciências exatas.

O conceito de semiosfera está ligado à ideia de sistema concêntrico. Este, de acordo com Lótman (*apud* RAMOS, 2007), envolve todo sistema de conversação e transmissão de experiência humana. Nesse sistema concêntrico, a linguagem verbal está no centro e as demais na periferia. No entanto, isso não quer dizer que a linguagem verbal tenha uma posição hierarquicamente superior às demais. As linguagens periféricas são incompletas e imprecisas, o que é próprio dos sistemas não linguísticos. O que não quer dizer que sejam inferiores à linguagem verbal, mas que possuem a característica do inusitado e da criação.

De acordo com Ramos (2007), a cultura é um universo aberto, o que torna possível a criação de diversos sistemas de signos, que estão em intensa co-relação, pois, como afirma Lótman (*apud* RAMOS, 2007), a cultura é um organismo vivo. Essa co-relação irá conectar natureza e cultura, a partir de um *continuum* semiótico, que Lótman (*apud* RAMOS, 2007) chama de semiosfera.

Inicialmente, o conceito de semiosfera foi interpretado equivocadamente, pois trouxe a ideia da hierarquização inflexível entre os “sistemas modelizantes primários” e os “sistemas modelizantes secundários”, considerando estes como utilitários daquele. Recentemente, a natureza passou a ser vista como que vinculada à cultura e a ideia da

linguagem verbal como um sistema modelizante primário passou a ser relativizada, segundo os autores. Para os semioticistas, levando-se em consideração a imensa rede semiótica que liga o ser humano uns aos outros e à natureza como um todo, a linguagem é um sistema modelizante secundário. A língua natural pode ser modelizada pelo próprio corpo de quem a produz. Assim sendo, ela deixa de ser um sistema modelizante primário e se torna secundário, saindo do centro do sistema concêntrico. Tal centro passa a ser ocupado por outros sistemas semióticos, de acordo com o objeto que se está estudando e do ponto de vista do pesquisador.

A introdução de um texto em outro gera transformações, criando novas mensagens e novas configurações semióticas. Entretanto, há uma imprevisibilidade nessa transformação, devido à complexidade da interação. Um dos primeiros passos da semiótica da cultura para examinar os sistemas de signos modelizados sob a configuração de texto é reconstruir sua codificação. E nessa atividade relacionam-se o conceito de linguagem, de modelização e de texto.

De acordo com Lótmán (*apud* RAMOS, 2007), enquanto a biosfera menciona o nível biológico, a semiosfera se refere ao espaço onde os signos estão, a interação entre eles e a semiose entre os vários sistemas de cultura. É a semiosfera quem garante a variedade dos sistemas culturais, pois cada cultura interage com a outra, contaminando-se e deixando-se contaminar. Ocorre, na semiosfera, uma interação entre centro (região de enrijecimento cultural) e periferia (região de maior atividade semiótica). Através dessa interação é que acontecem as renovações. Informações migram de uma cultura para outra, atualizando a memória que põe em diálogo, constantemente, o antigo e o novo, lançando linguagens para o futuro.

As linguagens organizam-se no interior da semiosfera de maneira dinâmica. A isto está relacionado a ideia da semiosfera como hierarquia complexa, conceito formulado por Lótmán. A semiosfera divide-se em estruturas nucleares e periféricas, que estão em constante movimento no espaço semiótico, o que faz com que a semiosfera, em sua organização, seja um espaço de irregularidades internas e hierarquia complexa. Dessa forma, as linguagens que estão no centro tendem a se deslocar para a periferia e vice-versa. Frequentemente, são variadas as estruturas semióticas do espaço de uma semiosfera. A hierarquia é constantemente violada pela movimentação dos níveis dentro da semiosfera. Há um paradoxo: a irregularidade interna é a lei de organização da semiosfera. É nos níveis

periféricos que novos sentidos são desenvolvidos mais rapidamente, pois são níveis mais flexíveis.

É a partir da fronteira semiótica que se entende as transformações da cultura, pois é através dela que é possível se compreender a dinâmica de relações que dá impulso ao movimento da semiosfera. Na fronteira semiótica existem dois aspectos que, embora contraditórios, se complementam: a fronteira une e separa ao mesmo tempo. É na fronteira que ocorre as trocas de informação que são operacionalizadas entre os sistemas de signos. No entanto, não ocorre uma transferência linear de informação, pois os códigos são redefinidos ao entrar em um novo sistema. O sistema tradutor, também, é redefinido, pois a entrada de um novo código modifica as características das unidades sógnicas. Na fronteira se percebe, também, as especificidades que distinguem um sistema semiótico do outro. Outro aspecto que se deve considerar para se entender a funcionalidade que a fronteira exerce na cultura é a heterogeneidade do movimento da semiosfera. Os signos localizados na periferia dos sistemas semióticos permitem que estes funcionem como catalizadores do que é externo e as fronteiras que atravessam a semiosfera não são rígidas. Há, portanto, uma contínua troca entre os sistemas que faz com que tanto se receba o que é externo como se expulse algumas formas já desgastadas.

Segundo Ramos (2007), Lótman, em seus últimos textos, preocupou-se em compreender como acontece o aparecimento de novos textos da cultura e com essa finalidade criou o conceito de explosão. De acordo com Lótman, há duas forças motrizes que provocam o desenvolvimento da cultura: a força de um movimento contínuo, que é caracterizado pela previsibilidade; e a força explosiva, que tem como característica a imprevisibilidade. Ambas mantêm uma relação de complementariedade e exercem um papel específico no aparecimento de novos textos culturais.

Outro conceito relacionado à Semiótica da Cultura fundamental para a abordagem aqui proposta é o de tradução, visto que o espetáculo *Vau da Sarapalha* é uma tradução intersemiótica do texto dramático homônimo que, por sua vez, é uma tradução do conto *Sarapalha*, de Guimarães Rosa. No espetáculo há uma tradução dos signos linguísticos do conto e do texto dramático para representações sonoras, visuais e da própria criação do ator.

A tradução é um processo que os seres humanos realizam naturalmente. Somos todos tradutores de significados, ou seja, tradutores intersemióticos. Percebemos o mundo

ao nosso redor por meio de um processo de tradução que transforma o que é percebido em signos. Tais signos estruturam, depois, os processos essenciais, como a comunicação e o pensamento.

Chama-se “intersemiótico” a tudo o que se refere a mais de um meio, ou seja, a mais de uma linguagem. Portanto, uma tradução intersemiótica é uma tradução de um texto de um determinado sistema semiótico (linguagem) para outro sistema de signos. Dessa forma, a tradução intersemiótica é um processo de recriação ousado e complexo. Nesse processo, marcas que não existiam no texto primário são acrescentadas ao texto secundário e novos signos são criados. No instante em que o novo texto apresenta-se, cada signo pertencente a este se constitui como uma tradução.

Dessa forma, em *Vau da Sarapalha* a passagem de um sistema verbal para um não verbal se configura como um procedimento tradutório no qual o texto traduzido é o texto literário e o signo tradutor é o espetáculo teatral.

Um dos teóricos que muito contribuiu para a difusão de uma nova concepção acerca de tradução foi Jakobson (1995). Este teórico descreveu a tradução de uma maneira mais abrangente e apontou três modos diferentes para a interpretação do signo:

- 1) Tradução Intralingual: também chamada de paráfrase, esse tipo de tradução ocorre quando se reescreve um texto por meio dos signos de uma mesma língua;
- 2) Tradução Interlingual – acontece quando se traduz um texto de uma língua para outra;
- 3) Tradução Intersemiótica – também chamada de transmutação, se constitui como sendo a tradução de signos verbais em sistemas sígnicos não verbais.

Dessa maneira, pode-se afirmar que há tradução sempre que um texto é reescrito no mesmo idioma, ou que um texto é reescrito em um idioma estrangeiro ou que um texto é reescrito em outro sistema semiótico, como um poema traduzido em pintura, ou uma obra literária traduzida em espetáculo teatral. Com a contribuição dos estudos de Jakobson, o significado de tradução amplia-se e tornando-a diretamente vinculada aos estudos semióticos.

Toda tradução envolve uma tessitura complexa de sistemas culturais. De acordo com Carneiro (2014), na tradução intersemiótica, quanto mais houver distância entre a linguagem inicial e a linguagem para a qual foi traduzida, maior é a distância entre os

produtos finais, pois há uma impossibilidade de dizerem-se as mesmas coisas com linguagens diferentes.

Dessa forma, a análise de uma adaptação sob o prisma da tradução intersemiótica considera os signos literários do texto primário e a sua relação com os signos da tradução, texto fruto da operação semiótica realizada. Quando uma obra literária é traduzida para um sistema de signos não verbais, os elementos visuais, sonoros e verbais aludem ao verbal da obra literária.

De acordo com as escolhas realizadas durante o processo de tradução, o texto verbal passa a apresentar caracteres icônicos, simbólicos e indiciais. Quando uma peça teatral é derivada de uma obra literária são produzidos signos que traduzem os signos de tal obra e outras marcas, necessariamente, são acrescentadas aos novos signos criados.

Dessa forma, a obra literária e a sua adaptação tornam-se signos icônicos um do outro e cada signo passa a ser compreendido como uma transformação do outro, ou seja, como uma tradução.

De acordo com Plaza (2001), a passagem de um sistema verbal para um não verbal estabelece-se como uma ação tradutória da qual participam dois sistemas de signos: os signos do texto traduzido, que é a obra literária em si, e os signos tradutores, que se constituem como sendo a tradução para o teatro, o cinema, a pintura, a escultura, etc.

Qualquer tipo de tradução é um processo que possibilita diversas visões e a tradução intersemiótica, mais especificamente, aqui, a adaptação da literatura para o teatro, torna essa diferença de olhares ainda mais evidente por oferecer estratégias de representação que são delineadas por elementos semióticos diversos e que, assim sendo, geram processos que são realizados por diferentes interpretações. Literatura e Teatro estão distanciados no tempo; escritor e profissionais do teatro não têm a mesma visão e sensibilidade. Dessa forma, para Plaza (2001), a adaptação dialoga não apenas com o texto de origem, mas com o contexto da tradução.

A tradução intersemiótica é um processo de complexidade profunda. Assim, uma sistematização dos signos usados na tradução é algo impossível de ser realizado, visto que os sistemas, embora sejam diferentes, misturam-se e sobrepõem-se. Tais sistemas de signos não podem ser percebidos isoladamente. De acordo com Diniz (2003, p. 66): “Fazem parte de um todo orgânico em que os sistemas interagem, reforçam uns aos outros, criam novos

sentidos a partir de sua tensão interior”. Logo, todos os signos juntos formam uma estrutura complexa carregada de significados que estão inter-relacionados.

De acordo com Plaza (2001, p. 30), “numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm tendência de formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original”. Dessa forma, é natural e, ainda mais, desejável que aconteçam alterações em um processo de tradução, especialmente, em se tratando da tradução intersemiótica. Segundo Plaza (2001), há na adaptação uma necessidade de ajustar-se às linguagens, sendo, algumas vezes, preciso suprimir ou sintetizar alguns elementos que existem na obra literária conforme a extensão da adaptação, ou a fim de enfatizar aspectos que o diretor ou os atores entendem como importantes. Dessa forma, de acordo com Plaza (2001), pode-se resumir, excluir ou acrescentar: personagens (algumas vezes condensando mais de um personagem em um único); descrições de lugares, que podem ser substituídas por outros sistemas de signos, como o cenário ou a própria iluminação; a linguagem corporal dos atores pode substituir alguns diálogos, etc. Os tradutores, de acordo com o que pretendem destacar e abordar, podem, inclusive, optar por, em alguns momentos, se aproximar mais do texto de partida e, em outros, através dos recursos teatrais que dispõe, se afastar do texto de origem.

A adaptação é constituída por uma organização de referências intertextuais, onde textos gerariam outros textos em um processo infinito de transformação e transmutação. De acordo Plaza (2001), o texto original, na tradução, pode passar por diversas intervenções, tais como: seleção de alguns aspectos; amplificação de alguns trechos e supressão ou resumo de outros; atualizações de épocas; subversão; crítica; popularização e reculturalização.

Muitas obras literárias são traduzidas para outros sistemas de signos e sempre existem críticas onde se compara o texto literário com a sua adaptação. Em tais críticas sempre colocam o trabalho literário como sendo de melhor qualidade do que o trabalho traduzido em outros sistemas de signos. Isso acontece porque essas análises consideram somente o critério da literalidade, não levando em consideração que o trabalho foi traduzido para um sistema de signos diferente e que, assim sendo, apresenta novas estratégias. No entanto, para os semioticistas, não é possível haver “fidelidade” em tradução. A cada tradução de uma obra não há como se evitar que haja mudanças no texto de partida e que a tradução torne-se uma obra nova, principalmente, quando se trabalha

com dois sistemas sógnicos diferentes ou com textos que são traduzidos para novos contextos culturais ou temporais. De acordo com os estudiosos da tradução intersemiótica, como Brito (1995, p. 20), a irrestrita literalidade é indesejável e até mesmo impossível, pois as obras literárias e as outras categorias culturais utilizam como estrutura sistemas semióticos diferentes, portanto, são meios de informação distintos.

Dessa forma, a tradução intersemiótica é formada a partir do conceito de tradução entre diferentes sistemas sógnicos. A tradução intersemiótica se constitui como um processo de criação que produz escolhas dentro de um sistema de signos diferente do sistema original e conduz à descoberta de outros resultados. Assim,

os signos empregados têm tendência a formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que, pela sua própria característica diferencial, tendem a se desvincular do original. A eleição de um sistema de signos, portanto, induz a linguagem a tomar caminhos e encaminhamentos inerentes à sua estrutura (PLAZA, 2001, p. 30).

De acordo com Lages (2002), o tradutor de uma obra deve possuir liberdade para concretizar a sua tarefa de tradução, pois, ao realiza-lo, ele está inventando uma nova obra. A prática da tradução existe desde a Roma Antiga. Durante muito tempo as práticas tradutórias foram severamente avaliadas como “certas” ou “erradas”, “fiéis” ou “livres”. Quase nenhuma importância era conferida à prática da tradução como um processo por meio do qual o desempenho real do tradutor acontece. Os juízos críticos tradicionais de fidelidade que guiaram a prática da tradução desde os seus primórdios continuam sendo usados para avaliar a tradução como um produto. No entanto, novos modelos teóricos têm surgido, trazendo novos conceitos em torno da tradução, compreendendo-a como uma transformação. Dentro dessas novas concepções de traduções antimiméticas, Haroldo de Campos evidencia o termo “transcrição” que relaciona a tradução à ideia de criação. Já para Seligmann-Silva (2005, p. 206), “A política da tradução antimimética destrói a noção de um original estanque, cristalizado e imune à ação do tempo e da interação entre culturas”.

Mesmo que a ideia de “fidelidade” ao original permaneça preocupando alguns tradutores da atualidade, os quais veem o original como uma obra sagrada e inalterável, cada vez mais as traduções contemporâneas estão sendo aceitas como produtos de leituras variadas e estão sendo tomadas como signos icônicos umas das outras e não como meros frutos provindos do original. Dessa forma, a tradução vem sendo considerada como uma

prática intersemiótica, portanto, repleta de liberdade e criatividade. E é como uma dessas práticas intersemióticas que se percebe, nessa pesquisa, a criação do espetáculo *Vau da Sarapalha*, voltando-se para um entendimento antimimético de tradução entre sistemas de signos.

Os estudos tradutórios são fundamentais para a pesquisa em torno do espetáculo *Vau da Sarapalha*, visto que esta obra teatral traz para a cena uma transmutação de signos antes apenas verbais, que compunham o conto *Sarapalha* e o texto dramático *Vau da Sarapalha*, para signos de vários outros sistemas semióticos.

Os conceitos oferecidos pela Semiótica da cultura, como as considerações que levanta em torno da ideia de “texto”, “cultura”, “semiosfera” e “sistemas modelizantes”, trazem um aporte teórico essencial para que se compreenda a construção da encenação *Vau da Sarapalha* como um texto cultural repleto de signos provenientes de outros sistemas sógnicos e que juntos compõem uma modalidade artística particular: o teatro.

No próximo tópico abordaremos a arte como um sistema sógnico, enfatizando os estudos em torno do teatro enquanto sistema semiótico. É fundamentalmente importante para a análise que aqui se constrói que se compreenda o quão fértil e complexo é o terreno teatral para os estudos semióticos e os motivos que tornaram a investigação semiótica em torno do teatro um caminho pouco trilhado.

2. O teatro como um sistema de signos

Uma das primeiras contribuições para os estudos em torno dos sistemas de signos artísticos advém da Semiologia. A origem desta ciência está ligada a Saussure, que a propôs como um estudo relacionado unitariamente aos signos, e em seu desenvolvimento aos formalistas russos (1915-1925). Esses cientistas visavam a considerar o fenômeno estético em si, como um produto autônomo, valorizando unicamente a matéria-prima da criação literária, que é a palavra. Encontraram, dessa forma, um ponto em comum com a Linguística, o que provocou intercâmbios entre os estudos linguísticos e literários.

Segundo Kowzan (1977), as primeiras décadas do século XX foram permeadas por grandes perspectivas de compreensão dos elementos culturais. Dentre essas perspectivas está a possibilidade de enfoque das representações estéticas por meio da ciência dos signos. Embora, inicialmente, a semiologia fosse aplicada apenas à literatura, posteriormente, ampliou o seu leque de possibilidades para os estudos acerca da arte.

Entretanto, as pesquisas da Semiologia ligadas aos estudos literários estão muito mais desenvolvidas do que a sua aplicação às investigações relacionadas a outras modalidades artísticas. E as artes dos espetáculos foram as que menos foram estudadas a partir da perspectiva da Semiologia.

Para Kowzan (1977), o caráter efêmero das modalidades cênicas, talvez, tenham dificultado as pesquisas em torno das artes do espetáculo, visto que para efetuar uma análise em torno delas é necessário um constante ir e vir ao objeto estudado. Além disso, as estruturas constituídas pelos signos das artes cênicas possuem uma complexidade muito grande, as quais envolvem matérias e elementos bastante diversos. Na análise de uma apresentação teatral é necessário que se considere, por exemplo, vários signos de natureza visual, que possuem forma, cor, luminosidade, e de natureza sonora, como a palavra pronunciada pelos atores, a música, o ruído, etc. É importante considerar, também, que alguns desses signos desenvolvem-se no espaço, outros no tempo e alguns envolvem conjuntamente tempo e espaço. Além dessas unidades mínimas do espetáculo, ainda há que se analisarem as categorias do ambiente, da ação dramática e dos personagens, cuja complexidade é ainda maior.

Toda essa complexidade que envolve os estudos em torno do espetáculo teatral, para Kowzan (1977), advém do fato dele pegar emprestados elementos de outras modalidades de expressão. Isso fez também com que, durante muito tempo, se considerasse o teatro uma manifestação híbrida, procedente da junção de várias artes. Entretanto, na atualidade, esta visão sobre o teatro já se encontra ultrapassada, havendo uma visão do espetáculo como uma expressão independente e única, embora possa utilizar elementos de outras modalidades artísticas.

A Semiologia é uma abordagem rigorosa, formal e objetiva e que muito contribuiu para a identificação da especificidade da arte do espetáculo. De acordo com Kowzan (1977), uma das primeiras tentativas de abordagem da arte como um fenômeno semiológico partiu, em 1934, de Jan Mukarovsky. Este afirmava que a obra de arte é, ao mesmo tempo, signo, estrutura e valor. Para Mukarovsky, o estudioso da arte necessita de orientações semiológicas para que possa compreender o dinamismo fundamental das estruturas artísticas, ainda que em uma constante relação dialética com a evolução dos outros campos da cultura. As teorias de Mukarovsky têm um caráter muito geral. Ele não propõe um método semiológico específico dentro do domínio da arte, apenas trata da

função comunicativa e da função autônoma da semiologia. Ele tende a considerar a obra de arte como uma unidade semiológica ao invés de um conjunto ou uma sequência de signos. Essa mesma tendência pode ser verificada, apesar de algumas particularidades, na obra de Eric Buysens. Este, ao contrário do outro, vai dizer que a arte é pouco sêmica. De acordo com Kowzan:

Depois da Guerra, a ideia de considerar a arte como fato semiológico ganha terreno entre os linguístas e os semiólogos. A literatura, arte da palavra, é campo privilegiado de investigações semiológicas empreendidas principalmente na França, Estados Unidos e União Soviética. No que se refere a terrenos da atividade artística fora da literatura as *intrusões* são raras, tímidas e pouco sistemáticas. Convém assinalar que Roman Jakobson está disposto a reconhecer como linguagens não linguísticas a pintura e o cinema, que as investidas de Roland Barthes em diferentes campos da arte enriquecem suas análises semiológicas e que 'A arte como sistema semiológico' foi um dos grandes temas do simpósio sobre o signo organizado na URSS em 1961 (KOWZAN, 1977, p. 60).

Discorremos, aqui, a respeito da Semiologia porque foi a partir dela que a arte passou a ser estudada enquanto texto cultural. Entretanto, o estudo que apresentamos adota como abordagem a Semiótica da Cultura. A Semiologia tem a sua origem no Estruturalismo. A Semiótica da Cultura, inicialmente, também foi estruturalista, mas, após o conceito de Semiosfera proposto por Lótman, o campo de abordagem da Semiótica torna-se mais amplo.

Segundo Kowzan (1977), a teoria saussuriana percebia a Linguística como uma parte da Semiologia. Nos dias de hoje, vê-se a Semiologia como parte da Linguística. Isto cria uma tendência para que o signo seja visto sempre relacionado à linguagem. Embora o teatro utilize-se da palavra em seu fazer, poucos semiólogos voltaram os seus estudos para esse campo. Isto porque, sobrepondo-se à palavra, outros sistemas de signos atuam simultaneamente no teatro.

Os estudos em torno da arte enquanto sistema de signos ganharam um grande impulso a partir dos estudos de Lótman (1978) a respeito das estruturas artísticas. Lótman vê a arte como um meio de comunicação, visto que estabelece uma relação entre um emissor e um receptor. Para Lótman (1978), pelo fato da arte servir como meio de comunicação, ela pode ser considerada uma linguagem. Nas palavras do próprio Lótman:

Neste sentido, podemos falar de língua não só a propósito do russo, do francês, do hindu e de outras, não só a propósito dos sistemas criados artificialmente

pelas diversas ciências utilizadas para descrever grupos determinados de fenômenos (chamam-lhes línguas <<artificiais>> ou metalinguagens das ciências dadas), mas também a propósito dos costumes, dos rituais, do comércio, das ideias religiosas. Neste mesmo sentido, pode-se falar da <<linguagem>> do teatro, do cinema, da pintura, da música e da arte no seu conjunto como de uma linguagem organizada de modo particular (LÓTMAN, 1978, p. 34).

A partir dos estudos de Lótman, pode-se entender que toda linguagem emprega signos que compõe o seu dicionário e possui determinadas normas de combinação de tais signos, assim como uma hierarquia própria em sua estrutura. Por linguagem, Lótman (1978, p. 35) entende “todo sistema de comunicação que utiliza signos ordenados de modo particular”. Qualquer linguagem é, além de um sistema de comunicação, um sistema modelizante, isto porque esses dois papéis são inseparáveis.

Deste modo, cada sistema de comunicação pode realizar uma função modelizante, e inversamente, cada sistema modelizante pode desempenhar um papel de comunicação. Certamente que esta ou aquela função pode ser expressa mais intensamente ou não ser quase sentida nesta ou naquela utilização social concreta. No entanto, as duas funções existem potencialmente (LÓTMAN, 1978, p. 45).

De acordo com Lótman (1978), é possível abordar a arte sob dois prismas distintos:

- a) Extraíndo da arte o que a faz semelhante a outras linguagens e descrevendo as suas feições através dos conceitos gerais dos estudos dos sistemas de signos;
- b) Extraíndo da arte o que a torna uma linguagem própria e distinta das demais.

Este conceito de linguagem oferecido por Lótman abrange as línguas naturais, as línguas artificiais (como as linguagens da ciência, os sinais de trânsito) e as linguagens secundárias, também chamadas de sistemas modelizantes de segundo grau, que são as estruturas de comunicação que se constroem sobre o sistema linguístico natural. A consciência humana é uma consciência linguística, dessa forma, nas palavras de Lótman (1978, p. 37), “todos os aspectos dos modelos sobrepostos à consciência, inclusiva a arte, podem ser definidos como sistemas modelizantes secundários”. Para Lótman (1978, p. 38), “a arte é definida como uma linguagem secundária e a obra de arte, como um texto nessa linguagem”.

Ainda segundo Lótman (1978), observando o caráter das estruturas semióticas, percebe-se que há uma proporcionalidade entre a complexidade da estrutura e a complexidade da informação transmitida. Para ele não pode existir complexidade supérflua, sem haver uma justificativa, em um sistema semiótico bem elaborado. Lótman

(1978, p. 41) afirma: “Um texto artístico é um sentido construído com complexidade. Todos os seus elementos são elementos de sentido”. A teoria contemporânea dos sistemas semióticos trouxe diversas contribuições para os estudos dos aspectos gerais da relação artística, pois possui uma concepção de comunicação que abrange diversos sistemas de signos que vão além dos sistemas linguísticos. Dessa forma, permite o estudo da arte como um sistema de comunicação, resolvendo diversas demandas que foram deixadas de fora do campo de divergência da teoria da literatura e da estética tradicional.

A partir do conceito de sistemas modelizantes de segundo grau, trazido pela semiótica russa, pode-se ter um aporte teórico seguro para se estudar os diversos textos da cultura que têm como sistemas de signos organizações não verbais. O teatro se constitui como um sistema modelizante de segundo grau. O conceito de sistemas modelizantes de segundo grau trouxe uma boa contribuição teórica para o estudo das artes e, em especial, do teatro, visto que, dentre todas as artes a que se manifesta com maior complexidade é o teatro.

De acordo com Kowzan (1977), a arte do espetáculo é o lugar onde o signo revela-se com uma maior densidade e abundância. O código teatral tem uma ação diferente dos demais códigos culturais, pois mobiliza signos que pertencem a diversos sistemas culturais, reunindo, dessa forma, diversos outros códigos, como o da pintura, o da literatura, a mímica e os gestos da vida cotidiana. Os signos que atuam no teatro podem atuar em outros sistemas. Segundo Übersfeld (2005), não existe signo teatral, mas signos no teatro e no cinema, que são provenientes de outros sistemas. Só entende os signos mobilizados pelo teatro quem consegue ler tais signos utilizados fora do teatro.

Embora o teatro ofereça à Semiótica um vasto campo de análise, poucos estudos semióticos têm se voltado para essa área artística. O teatro utiliza-se de diversos sistemas de signos para construir sentido: a palavra, o tom, o gesto, os movimentos dos atores em cena, a expressão facial, a maquiagem, o penteado, o vestuário, o cenário, os acessórios, a música, o ruído, a iluminação. Todos esses sistemas de signos estão sobrepostos no fazer teatral, comunicando, em um mesmo instante, mensagens aos espectadores. De acordo com Kowzan (1977), essa riqueza de signos, ao mesmo tempo que oferece à esfera da Semiótica um grande campo de pesquisa, torna a investigação semiótica em torno do teatro um fazer de imensa complexidade. Para Coellho Netto (1988, p. 11): “O teatro tem resistido às

tentativas de leitura semiológica; (...) os textos que se dedicam a uma tentativa adequada de compreensão semiológica do teatro são raros”.

Eco (1989) procura entender os problemas que a ação teatral apresenta aos estudiosos da significação. Ele afirma que embora o teatro seja uma ficção, muitos signos nele presentes não são ficção, indicando coisas que realmente existem. Entretanto, para Eco, no teatro, o signo é fictício, pois ou é signo do signo ou signo do objeto. Sobre esta questão, afirma Bogatyrev:

Gostaria de ressaltar aqui que a indumentária, o cenário, bem como os outros signos do teatro (a declamação, os gestos, etc.) nem sempre têm uma função de representação. Nós conhecemos a indumentária do ator como uma indumentária de ator *sui generis*, e conhecemos os signos da cena *sui generis* e não representam nada além da cena. Mas no teatro, encontramos somente signos de signo do objeto; encontramos igualmente aí signos do próprio objeto; por exemplo, um ator representando um homem faminto pode mostrar que come um pão em si e não um pão como signo, digamos de pobreza. Bem entendido, os casos em que vemos em cena signos de signo são mais frequentes que aqueles em que vemos signos de objeto (BOGATYREV, 1977, p. 16).

Os objetos empregados como signos no teatro tanto têm a função de caracterizar os personagens, o tempo, o local da ação, como têm a finalidade de participar da ação dramática. “Mas além disso, os objetos que desempenham em cena o papel de signo adquirem nisso determinados traços, qualidades e marcas que não possuem na vida real. As coisas, assim como o próprio ator, renascem, no teatro, diferentes” (BOGATYREV, 1977, p. 18). Em cena, um objeto que uma atriz ou um ator manipula pode exercer novas funções que, *a priori*, não lhe eram atribuídas. É o que acontece em *Vau da Sarapalha*, na Cena 08, momento em que Argemiro pega uma cuia de lata e a manipula como se fosse uma canoa.

A complexidade em torno da investigação semiótica no campo teatral não termina nesse aspecto. Muitos dos outros sistemas de signos utilizados no teatro se juntam à palavra de diversas maneiras possíveis e tais sistemas sígnicos tanto podem reafirmar o que diz a palavra, substituí-la ou, até mesmo, contradizê-la. As possibilidades de arranjo entre esses sistemas de signos são muitas e, portanto, complexas. Isto explica esse receio de muitos semiólogos empreenderem pesquisa em torno do teatro, visto que:

(...) a palavra pronunciada pelo ator tem em primeiro lugar sua significação linguística, ou seja, é o signo dos objetos, das pessoas, dos sentimentos, das ideias ou de suas inter-relações que o autor do texto quis evocar. Mas a entonação da voz do ator, a maneira de pronunciar essa palavra, pode modificar o seu valor. Há muitas maneiras de pronunciar as palavras ‘eu te amo’, que tanto

podem significar paixão como indiferença, ironia ou lástima. A mímica do rosto e o gesto da mão podem acentuar o significado das palavras, desmenti-lo ou dar-lhe um matiz particular. E isso não é tudo. Muito depende da postura corporal do ator e de sua posição com relação aos companheiros. As palavras ‘eu te amo’ têm valor emotivo e significativo diferente segundo sejam pronunciadas por uma pessoa negligentemente sentada numa cadeira, com um cigarro na boca (papel significativo suplementar do acessório), por um homem que tenha uma mulher nos braços, ou por alguém de costas para a pessoa a quem se dirigem essas palavras” (KOWZAN, 1977, p. 61).

Há no teatro uma diversidade muito grande de aspectos a serem analisados. Por isso, a estrutura do seu código segue percursos bem complexos. A linguagem teatral serve-se de várias outras linguagens pertencentes a outros campos. Assim,

O teatro é, efetivamente, uma mistura de outras linguagens, de outras artes; isso não implica, no entanto, que o teatro não tenha uma maneira específica de relacionar essas artes, essas linguagens, de modo a que, diante de uma determinada informação estética, se reconheça está diante de algo a que se denomina de teatro e não de algo, X, que é gestualidade mais cenográfica mais arte de indumentária etc. (...) É esse sistema de combinação que pode e deve ser o objeto de estudo da abordagem semiológica, e é esse sistema que é perfeitamente possível isolar” (COELHO NETTO, 1978 p.11-12).

O espetáculo teatral ocupa um espaço de relevo na Semiótica, pois a linguagem teatral tem uma complexidade bem específica, diferente de um sistema linguístico natural. No entanto, poucos estudos semióticos voltaram-se para a arte teatral. De acordo com Eco (1978, p. 18), o desenvolvimento de uma pesquisa semiótica em torno da música e do teatro foi muito lento por razões opostas: “A música parecia um universo no qual não há significações, o teatro um universo no qual há demais. Por motivos opostos hesitava-se em aproximá-los”.

Na década de 70, surgiram seminários em que o teatro foi colocado como objeto de estudo semiótico, mas tinha uma questão a ser superada: havia uma tendência em estudar o teatro em um nível simplificado, considerando apenas um de seus aspectos dentro de tais estudos. Alguns buscavam analisar apenas o texto escrito, outros o texto pronunciado, outros os gestos dos atores, alguns a direção cênica, a iluminação, etc. Aos poucos foi se formando a ideia de que o teatro é um objeto “multinívelar”, o qual é constituído de diversos signos diferentes.

Mas compreendeu-se também que o teatro é em tal sentido uma Terra Prometida da semiótica, porque a capacidade humana para produzir situações sógnicas desde o uso do próprio corpo até a formação, até a realização de imagens visuais,

desenvolve-se aí completamente – o teatro é o lugar de condensação e convergência de ‘semióticas’ diversas (ECO, 1978, p. 18).

O teatro para se comunicar com a plateia utiliza-se tanto da imitação de signos naturais, como de signos presentes em qualquer atividade humana e nas outras artes. Além disso, as nuances das interpretações dos atores em cena podem mesclar expressões realizadas de maneira consciente e premeditada com movimentos e tons que podem surgir naturalmente nas ações do ator em cena. E isto é mais um aspecto que torna complexa a análise semiótica do fazer teatral.

Para Eco (1989), a partir disso, pode-se fazer três observações sobre o signo teatral: não necessariamente há intencionalidade na emissão do signo, sendo apenas suficiente que haja uma convenção que permita compreender o significado do signo; sendo o signo emitido por alguém, isto faz com que o consideremos como verdadeiro, assim como consideramos um objeto como uma obra de arte por encontra-lo em um museu (ou que, pelo menos, foi produzido com essa intenção); que a movimentação de um personagem pode assumir significados diferentes.

Há, no teatro, uma instabilidade que leva à possibilidade de leituras polissêmicas da obra teatral. No teatro, o público procura apreender o sentido dessa linguagem, apreciando, construindo, interpretando, avaliando, compartilhando ou rejeitando as significações expostas. O público decifra os signos do espetáculo teatral por meio de diversas possibilidades de leitura. Para Deleuze (1987), os signos são sensações ou marcas que precisam de uma decifração e que conduzem ao ato de pensar. Para ele decifrar essas marcas-signos não é desvendar conteúdos, mas inventar novos universos. De acordo com ele:

Ser sensível aos signos, considerar o mundo como coisa a ser decifrada é, sem dúvida, um dom. Mas esse dom correria o risco de permanecer oculto em nós mesmos se não tivéssemos os encontros necessários. E esses encontros ficariam sem efeito se não conseguíssemos vencer certas crenças (DELEUZE, 1987, p. 27).

Para Deleuze (1987), algo que atrapalha a decifração dos signos é o “objetivismo”, ou seja, o ato de conferir os signos ao objeto que os porta. Segundo ele, os signos do mundo da Arte são signos essenciais, desmaterializados, reagindo sobre todos os outros mundos, transformando os outros mundos de signos, em especial, os signos sensíveis, aos

quais os signos da Arte dão “o colorido de um sentido estético e penetra no que eles tinham ainda de opaco” (DELEUZE, 1987, p. 28).

Através da intersecção de signos, o teatro torna-se um meio onde os signos do texto dramático desorganizam-se para se organizarem em uma nova situação polifônica. É preciso que se entenda, inicialmente, que o teatro não é constituído apenas pelo texto dramático, mas, essencialmente, por uma encenação. Esta é construída coletivamente e é um produto que se concretiza no palco, na rua ou em outros espaços alternativos, através de apresentações para uma audiência.

O teatro, portanto, é uma forma de expressão entre indivíduos através da cena, um rito complexo compartilhado com um público e que exige diversos fatores para que seja concebido, entre os quais a existência ou não de um texto verbal prévio. Este é um dos elementos do teatro, mas não se constitui como o principal.

Muitas manifestações teatrais, no decorrer da história, não utilizaram um texto verbal prévio para a sua constituição, como os mimos⁵ e atelanas⁶ encenadas entre gregos e romanos, a *commedia dell'arte*⁷ e muitas expressões de teatro contemporâneo. Essa grande riqueza de manifestações cênicas que não necessitavam de um texto prévio constituem uma densa e coesa trama social relacionada às diversões, disputas e jogos que abalizaram, nas sociedades ocidentais, os eventos da sociabilidade civilizada.

Muito da história do teatro acabou enfocando as obras dramatúrgicas correspondentes a cada período. Por isso, há, ainda nos dias de hoje, a crença de que estudar teatro é analisar, meramente, o texto dramático. No entanto, uma pesquisa comprometida com os estudos teatrais não pode deixar de focar as diversas manifestações expressivas que ele utiliza para concretizar-se, tais como a cenografia, a iluminação, o figurino, a maquiagem, a interpretação dos atores, o trabalho de direção e a própria crítica especializada e os espectadores, visto que não há teatro sem público. De acordo com Pavis:

⁵ Mímico é uma arte do movimento corporal. O mimo conta uma história por meio de gestos e remonta à Antiguidade Grega e Romana. Na Idade Média, o mimo permanece através dos trabalhos das trupes ambulantes.

⁶ Atelanas são pequenas farsas de caráter bufão inventadas no século II a. C. Representam personagens estereotipadas e grotescas e são consideradas as precursoras da *commedia dell'arte*.

⁷ *Commedia dell'arte* é uma forma de teatro popular que surgiu na Itália, por volta do século XV, e se caracterizava pela criação coletiva e improvisada dos atores a partir de um canevas (espécie de roteiro). Cada ator improvisava a partir dos *lazzi* (elemento mímico que serve para caracterizar comicamente o personagem) próprios do seu papel e das reações do público.

O teatro pode redundar numa das dificuldades da antropologia, a saber: traduzir/visualizar os elementos abstratos de uma cultura como um sistema de crenças ou valores, utilizando-se dos meios concretos; por exemplo, ao invés de explicar um ritual, realiza-lo; em vez de dissertar sobre as condições sociais dos indivíduos, mostrá-las através de um *gestus* imediatamente legível. É verdade: um ritual perde o seu sentido assim que for extraído do seu contexto e transposto para o palco, porém nada impede o teatro de se autodeclarar como o lugar de uma outra cerimônia, na qual o ritual procurará a sua validade. A encenação e a representação teatral são sempre uma tradução cênica (graças ao ator e a todos os elementos do espetáculo) de um conjunto cultural distinto (um texto, uma adaptação, um corpo). Quando nos damos conta, com Lótman, de que a apropriação cultural da realidade se faz sob a forma da tradução de uma parcela da realidade em um texto, compreende-se que, *a fortiori*, a encenação ou a transposição intercultural são uma tradução sob a forma de apropriação da cultura estrangeira, a qual possui as suas próprias modelizações” (PAVIS, 2005, p. 15).

De acordo com Mostaço (2010), uma obra que traz significativas discussões em busca de uma compreensão em torno do fenômeno teatral é *A encenação teatral*, de André Veinstein, publicada pela primeira vez em 1955. Veinstein elaborou e distribuiu questionários a diversas pessoas, pertencentes ou não ao meio teatral, buscando obter respostas sobre a visão delas de quem é o autor no teatro, que relações existem entre o autor do texto e a equipe que concretiza o espetáculo, se o teatro precisa ou não de representação para existir, entre outras questões que poderiam auxiliar no enfoque, na delimitação e na construção da definição do teatro.

As respostas aos questionários lançados por Veinstein quase unanimemente apontaram como respostas que o teatro não é o texto verbal, mas representação; que o teatro é um resultado do trabalho da equipe que o produz (cenógrafos, figurinistas, iluminadores, atores, diretores, maquiadores, etc.); e que a encenação materializa-se através de uma linguagem simbólica.

Tal pesquisa de Veinstein pode ser considerada um marco no que diz respeito ao entendimento do espaço do texto verbal dentro do fenômeno cênico, balizando o início de uma mudança em torno do predomínio das concepções textocentristas. Nenhuma discussão a respeito do teatro, seja estética, histórica ou semiótica, pode deixar de abordar a sua essência: a representação.

A representação pode ser entendida como a transcodificação de um sistema semiótico por outro. No que concerne ao teatro, quando existe um texto prévio, como é o caso de *Vau da Sarapalha*, essa tradução acontece partindo-se de signos linguísticos para signos sonoros e visuais realizados através da encenação. De acordo com Lótman (1978), a

tradução é admitida pela língua natural e uma linguagem construída através da tradução modeliza uma determinada estrutura e torna possível manifestar o conteúdo de uma mesma comunicação por meio de pontos de vistas distintos. Dessa forma, a linguagem traduzida modeliza tanto a estrutura, como a visão do observador. Lótmán (1978) vê como muito produtiva a tradução de uma linguagem em outra. Para ele, a transcodificação encontra em um único objeto elementos de duas ciências ou conduz à estrutura de um inusitado campo de conhecimento e de uma metalinguagem que lhe é peculiar.

Na linguagem da arte, com a sua dupla tarefa de modelização simultânea do objeto e do sujeito, gera-se uma constante luta entre a representação da unicidade da linguagem e a da possibilidade de uma escolha entre sistemas de comunicação artísticos adequados numa certa medida (LÓTMAN, 1978, p. 51).

A linguagem artística modeliza os princípios estruturais da imagem do mundo, fazendo com que as feições formais destaquem-se em relação ao conteúdo. Na arte, os signos não possuem um modo convencional, como na língua natural, mas um caráter icônico, ou seja, figurativo. De acordo com Lótmán (1978, p. 55): “Num texto artístico verbal, não só os limites dos signos são diferentes, mas o próprio conceito de signo é diferente”.

Dessa forma, a arte, mesmo baseando-se na língua natural, apenas fundamenta-se para transformar a sua própria linguagem artística. Esta “linguagem artística” possui uma hierarquia complexa de linguagens diferentes, mas inter-relacionadas.

No espaço teatral, os signos dialogam entre si por meio de várias linguagens, podendo o público identificar as diversas significações através desses diversos sistemas de signos. Como afirma Bertrand (2003, p. 32), é “um discurso com vocação científica sobre o sentido e tem ligação com as produções significantes e transculturais das sociedades que o modelam e com os postulados epistemológicos que fundamentam as condições de sua análise”. Poder-se-ia, dessa forma, afirmar que a linguagem teatral é interdisciplinar. Entretanto, de acordo com Pavis (2008), para um estudo em torno da encenação, o conceito de intertextualidade oferecido pelo estruturalismo e pela semiologia não mais dá conta de embasar teoricamente o objeto. Pavis (2008) prefere, para estudar a encenação, usar a ideia de interculturalidade, pois, para ele, não basta apenas descrever o funcionamento interno da encenação, mas é necessário que se compreenda a sua inserção nos diversos contextos e culturas, assim como considerar a produção cultural que advém desses deslocamentos. Nas

palavras de Pavis (2008a, p. 02): “O termo *interculturalismo* parece-nos adequado, melhor ainda que os de *multiculturalismo* ou *transculturalismo*, para darmos conta da dialética de trocas dos bons procedimentos entre as culturas”.

De acordo com Pavis (2008a) há um cruzamento entre as culturas na criação teatral contemporânea, pelo qual passam muitas culturas estrangeiras, diversos discursos e vários efeitos artísticos de “estranhamento” e firmando-se como um “Teatro de Cultura(s)”. Para Pavis (2008a), talvez seja a encenação teatral o derradeiro abrigo desse cruzamento, assim como o seu mais severo laboratório. De acordo com ele, a encenação teatral “interroga todas essas representações culturais, as dá a ver e a entender, avalia-as e apropria-se delas por meio da interpretação do palco e do público” (PAVIS, 2008a, p. 01).

A prática teatral contemporânea, ao ampliar-se para a troca intercultural, acaba questionando e confrontando as tradições, os modos de representação e as próprias culturas. Segundo Pavis (2008a, p. 03), para abarcar as diversas experiências que o *interculturalismo* no teatro proporciona, o teórico precisa “de um modelo que possua a paciência e a minúcia da ampulheta”.

Pavis (2008a) utiliza a imagem da ampulheta associada ao *interculturalismo* para o estudo do teatro. A ampulheta é um curioso objeto que possui um funil e um molinete. Na parte superior está a cultura estrangeira, ou seja, a cultura fonte, que passa por um gargalo estreito.

Se os grãos da cultura, o seu aglomerado, forem suficientemente finos, escoarão sem problemas, ainda que lentamente, para a bola inferior, a da cultura destinatária, ou cultura-alvo, a partir da qual observamos o lento escoamento. Tais grãos se incorporarão a um agrupamento que pareceria gratuito, mas que no entanto é regulado, em parte, pela passagem por entre a dezena de filtros colocados pela cultura-alvo e pelo observador (PAVIS, 2008a, p. 03).

Entretanto, tal escoamento para a outra cultura não acontece de forma passiva, visto que é uma tarefa governada bem mais pela cultura-alvo que procura ativamente na cultura-fonte o que precisa para satisfazer às suas reais necessidades.

Pavis (2008a) estuda essa ampulheta e os seus filtros inseridos entre a cultura-alvo e a cultura-fonte, analisando como uma cultura apropria-se de uma outra cultura, filtrando e destacando certos traços, de acordo com as suas próprias necessidades e conjecturas. Investiga os obstáculos existentes na acolhida de uma cultura por outra “que freiam e

fixam os grãos da cultura, ao reconstituir as camadas sedimentares que configuram outros tantos aspectos, e as concretizações da cultura” (PAVIS, 2008a, p. 05).

A apropriação de uma cultura por outra não é, entretanto, definitiva. A cultura apropriada inverte-se quando aquele que utiliza a cultura estrangeira questiona-se sobre a maneira de compartilhar a sua própria cultura para uma outra cultura-alvo. Isso acontece porque a ampulheta é constantemente virada, retornando para a outra cultura toda a sedimentação que recebeu, agora já modificada, fazendo com que as culturas interpenetrem-se, uma passando para o lado da outra.

Percebe-se a hibridação entre as distintas culturas nas *encruzilhadas* que existem entre os caminhos, as tradições e as práticas artísticas. O *cruzamento* é, dessa forma, um entrecruzar de caminhos e uma hibridação de práticas e tradições.

Pavis (2008a) estuda os casos de permuta de sentido da cultura oriental para uma cultura ocidental. Ele observa a maneira como essa apropriação ativa de uma cultura-fonte por uma cultura-alvo é seguida por uma cadeia de intervenções teatrais. De acordo com ele:

Ao escolher por objeto o teatro e a encenação interculturais, este livro elegeu o caso de uma figura ao mesmo tempo clássica e pós-moderna, eterna e nova. *Eterna* no sentido de que a representação teatral tem misturado, desde sempre, tradições e estilos os mais diversos, traduzidos de uma língua ou de uma linguagem para outra, percorrendo espaço e tempo em todos os sentidos; *nova* no sentido de que a encenação ocidental, noção esta recente, pratica tais cruzamentos de representações e tradições de forma consciente, afirmativa e estética, somente a partir das experiências das vanguardas (Meierhold, Brecht, Artaud, Claudel), e mais radicalmente, após os grupos multiculturais de Barba, Brook ou Mnouchkine (para citar apenas os criadores ocidentais mais visíveis, que são os que aqui nos interessam) (PAVIS, 2008a, p. 06).

Pavis (2008a) trata da relação do teatro com as *outras* culturas. Ele procura também recompor o trajeto do texto para o palco, por meio de um padrão clássico relativamente simples para um modelo expandido e global de *interculturalismo*. A representação teatral da cultura impele a procura de meios propriamente cênicos para representar-se uma cultura estrangeira ou familiar. De acordo com Pavis (2008a), o modelo sociosemiótico da cultura e da encenação intercultural foi estabelecido através de uma série de estudo em torno do modelo de funcionamento de encenação, atentando-se para uma teoria da tradução e da interculturalidade.

Estão aí expostos muitos dos aspectos que tornam difíceis a análise semiótica do teatro, mas que, ao mesmo tempo, o caracteriza como um rico campo de análise para a Semiótica. Esta tarefa seria um pouco facilitada se os semioticistas do teatro pudessem ter como aporte estudos semióticos dedicados às outras artes das quais o teatro utiliza-se. Mas, a música, as artes plásticas e os recursos interpretativos do ator também são esferas pouco investigadas pela Semiótica até o momento. Hoje, alguns recursos tecnológicos, como a gravação em mídias digitais pode amenizar as dificuldades em torno da análise semiótica deste vasto campo de estudos oferecido pelos signos teatrais.

É importante para quem exerce a prática teatral a compreensão de como se organiza e se estrutura a significação teatral. Há, no teatro, uma estrutura de significação que só pode ser entendida através do estudo das espécies de signos que compõem o espetáculo, das regras que regem a sua organização e do processo de decodificação desses signos pelos espectadores.

Com a apresentação do arcabouço teórico que irá orientar as nossas discussões, encerramos este primeiro capítulo de nossa dissertação. O próximo capítulo será dedicado à análise de alguns dos diversos sistemas semióticos que compõem uma obra teatral, procurando-se entender como eles se manifestam dentro do espetáculo *Vau da Sarapalha*.

CAPÍTULO II - *VAU DA SARAPALHA* E OS SISTEMAS SÍGNICOS

1. A linguagem teatral

Entende-se o teatro como um sistema semiótico entre vários outros, que tem a função de criar significados. Tudo que existe no mundo é percebido pelo homem como um significante que corresponde a um significado. O teatro é realizado pelo homem, sendo, desta forma, um sistema semiótico produzido culturalmente e que se utiliza de outros sistemas culturais que produzem signos, como o da moda, o da arquitetura, o da música, etc. Tais signos aludem, indicam ou representam algo e são percebidos pelos sentidos. O signo possui, de acordo com Morris (1976), três dimensões: a sintática (relação do signo com outros signos), a semântica (relação dos signos com os objetos que ele representa) e a pragmática (relação do signo com o receptor). Essas três dimensões do signo podem ser evidenciadas melhor quando, diante de um signo, o substituímos por outro signo, ou substituímos aquilo que ele representa ou substituímos o sujeito que o recebe. Em cada uma dessas substituições haverá mudanças no seu significado.

Visto por meio de uma construção de sentido, a linguagem teatral fica bastante evidente quando determinados signos se relacionam entre si com aquilo que representam e para as pessoas que o produzem e o percebem de forma diferente de cultura para cultura, tanto no seu aspecto espacial como temporal. Tendo como aporte as três dimensões do signo no processo de construção de significado explicitado anteriormente e utilizando o conceito oferecido por Fischer-Lichte (1999), compreender-se-á a linguagem teatral nessa pesquisa, como sendo o resultado de um processo em que **A interpreta B diante de C**.

Em cada cultura há variantes de tempo e de espaço que evidenciam determinadas regras e que conduzem a constituição do sentido dos seus textos culturais. Há, também, invariantes que guiam a composição de sentido em cada situação. Chamaremos de “código” o resultado do conjunto dessas regras. Para Fischer-Lichte (1999), o processo de construção de significado varia de acordo com a constituição das regras determinadas pelas variantes culturais de tempo e espaço, tanto na sua produção como na sua recepção.

O teatro, sendo um sistema cultural, deve ser visto dentro do seu contexto cultural. Um espetáculo apresentado é entendido a partir da leitura de quem o vê. No seu processo de interpretação e recepção entra a relação entre o código cultural e o código teatral. As partes que constituem o objeto teatral organizam-se em elementos estruturados em

unidades maiores e menores, organizadas de maneira hierárquica, relacionando-se de forma diferenciada com o todo. Alguns desses sistemas são observados de forma mais evidente, outros de forma menos perceptível. As variantes culturais de espaço e tempo relacionam-se e constroem sentidos que nunca serão percebidos de forma homogênea e o grau de diferença varia de objeto para objeto. Dessa forma, o teatro não é percebido da mesma maneira por todos os espectadores ao mesmo tempo e em todos os lugares. No caso específico do espetáculo *Vau da Sarapalha*, cada pessoa o reconhecerá de forma diferente e as variantes vão continuar atuando a cada vez que os espectadores o assistirem.

Assim, de acordo com Fischer-Lichte (1999), o teatro cria significados a partir ou sobre códigos culturais internos e externos. O código cultural interno está relacionado à manifestação e o externo a como essa manifestação interage com outras manifestações já apreciadas anteriormente. Dessa forma, o código cultural interno independe do externo tanto no acontecimento de sua produção como no de sua interpretação. Essa relação entre código interno e externo explica, também, o fato de um espetáculo de teatro realizado em um determinado tempo e espaço adquirir novos significados quando apresentado em outros lugares e em épocas diferenciadas.

Essas características confirmam o conceito de teatro já mencionado nessa pesquisa: no teatro, **A interpreta B diante de C**. Esse conceito básico envolve três tipos de relações: 1) A – B: em que o foco está na construção que o ator faz do personagem; 2) B – C: onde há a discussão da recepção do espetáculo e onde o público constrói o sentido diante da obra; 3) A – C: onde se pensa sobre a produção teatral, a história do teatro, as políticas públicas culturais, os patrocínios, etc. Esta pesquisa irá deter-se em questões relacionadas ao item 2, mais especificamente no que se refere à análise do espetáculo e a construção do seu sentido a partir do código teatral.

O código teatral tem uma ação diferente dos demais códigos culturais, pois mobiliza signos que pertencem a diversos sistemas culturais. O código teatral reúne diversos outros códigos, como o da pintura, o da literatura, a mímica e os gestos da vida cotidiana. Os signos que atuam no teatro podem atuar em outros sistemas. Segundo Übersfeld (2005), não existe signo teatral, mas signos provenientes de outros sistemas culturais que são utilizados no teatro e no cinema. O signo não é teatral em si, mas tem o poder de se tornar teatral pelo código cultural e só entende os signos mobilizados pelo teatro quem consegue ler tais signos quando utilizados fora dele. O teatro reflete, dessa

maneira, a realidade da cultura. Ao oferecer novos usos significativos para os elementos dos vários sistemas que as culturas dispõem, reorganizando esses elementos por meio do código teatral, o teatro permite à cultura confrontar-se. Segundo Fischer-Lichte (1999, p. 31): “o teatro se converte em um modelo da realidade, em que o espectador confronta seus significados. O teatro, nesse sentido, pode ser entendido tanto num ato de auto-representação como de auto-reflexão de uma cultura”.

Para Fischer-Lichte (1999), a teatralização dos signos apresenta três características essenciais: os signos teatrais não podem ser apresentados distantes de seus produtores, no caso, os atores; há uma constante atualização dos signos, pois em cada nova apresentação ela se refaz e os próprios espectadores, a cada nova sessão, ressignificam a peça; tem relações muito estreitas entre produtores e receptores. Para que aconteça teatro, é necessário que haja um encontro de seres humanos. Ator e espectador dividem um com o outro a empreitada da construção do sentido. De acordo com Ubersfeld, essa teatralização dos signos, o que se constitui como uma representação teatral, depende do procedimento de comunicação:

[...] a *representação* teatral é um conjunto (ou um sistema) de signos de natureza diversa que depende, se não totalmente, pelo menos, parcialmente, de um processo de comunicação, uma vez que comporta uma série complexa de *emissores* (numa ligação estreita entre si), uma série de *mensagens* (ligação estreita e complexa entre si), de acordo com códigos extremamente precisos, um *receptor* múltiplo, mas situado num mesmo lugar (ÜBERSFELD, 2005, p. 9).

A representação é constituída por um conjunto de signos verbais e não verbais e organizada numa série complexa baseada na lógica emissor-mensagem-receptor. A encenação, própria da arte teatral, é uma articulação de diversos sistemas de signos que são compartilhados com o público, ou seja, é o resultado da tessitura de diversos conjuntos simbólicos que juntos concretizam a cena, envolvendo os cenários, o trabalho de atrizes e atores, os figurinos, a iluminação e até mesmo o público, visto que teatro só existe na presença de expectadores. O signo no teatro, dessa forma, não deve ser entendido como a unidade mínima, visto que ele só é teatral na sua relação com os demais signos e códigos. De acordo com Pavis (2005), um espetáculo teatral não pode ser decomposto em unidades mínimas, pois isto prejudicaria a compreensão do seu todo:

A representação teatral não é passível de ser decomposta, como as línguas naturais, em uma série limitada de unidades ou fonemas cuja combinatória

produzisse todos os casos de figuras possíveis. [...] Uma tal localização minuciosa só tem interesse se evita deixar de lado indícios úteis à compreensão; não explica o funcionamento dos signos e a unidade mínima não é ou não é mais a pedra filosofal que decomporia o espetáculo como que por encanto (PAVIS, 2005, p. 10 - 11).

No próximo tópico deste capítulo, trataremos de diversos sistemas de signos que compõem o espetáculo *Vau da Sarapalha*, procurando compreender as partes que constituem o todo desta obra teatral, mas sem deixar de ter em mente que esses sistemas de signos apenas constituem significados quando compreendidos em articulação uns com os outros, visto que uma expressão facial de um ator, por exemplo, não está desvinculada de sua voz, dos seus movimentos gestuais, da iluminação e de todo o restante do contexto. Cada elemento do espetáculo teatral tem as suas conexões com os demais elementos e estabelece combinações e relações culturais dentro do espetáculo e além dele.

2. Os sistemas sógnicos em *Vau da Sarapalha*

Neste tópico trataremos de alguns sistemas de signos presentes em *Vau da Sarapalha*. Levando em consideração que para que **A interprete B diante de C**, **A** atua em um lugar específico (1), com uma determinada aparência física (2) e de uma forma específica (3), abordaremos os signos a partir da seguinte divisão: signos do lugar, signos da aparência, signos do movimento e signos sonoros. Adota-se aqui essa divisão, proposta por Fischer-Lichte (1999), por acreditar que ela abarca quase todos os sistemas de signos presentes em um espetáculo de teatro: os signos do lugar envolvem sistemas de signos como o cenário e a iluminação; os signos da aparência abrangem o vestuário, a maquiagem e o penteado; os signos do movimento incluem a interpretação dos atores que está ligada à mímica, ao gestual, à expressão facial; os signos sonoros envolvem a música, o ruído e também a interpretação dos atores, através das entonações empregadas nas falas.

2.1 Os signos do lugar

No teatro, os signos do lugar dizem respeito a todos aqueles elementos postos em cena que trazem significações relacionadas ao espaço da ação. Os signos do lugar podem constituir-se através da iluminação, da própria fala dos atores, que podem indicar verbalmente o lugar onde acontece a trama, através de elementos de cena como plaquetas, mas principalmente através do cenário.

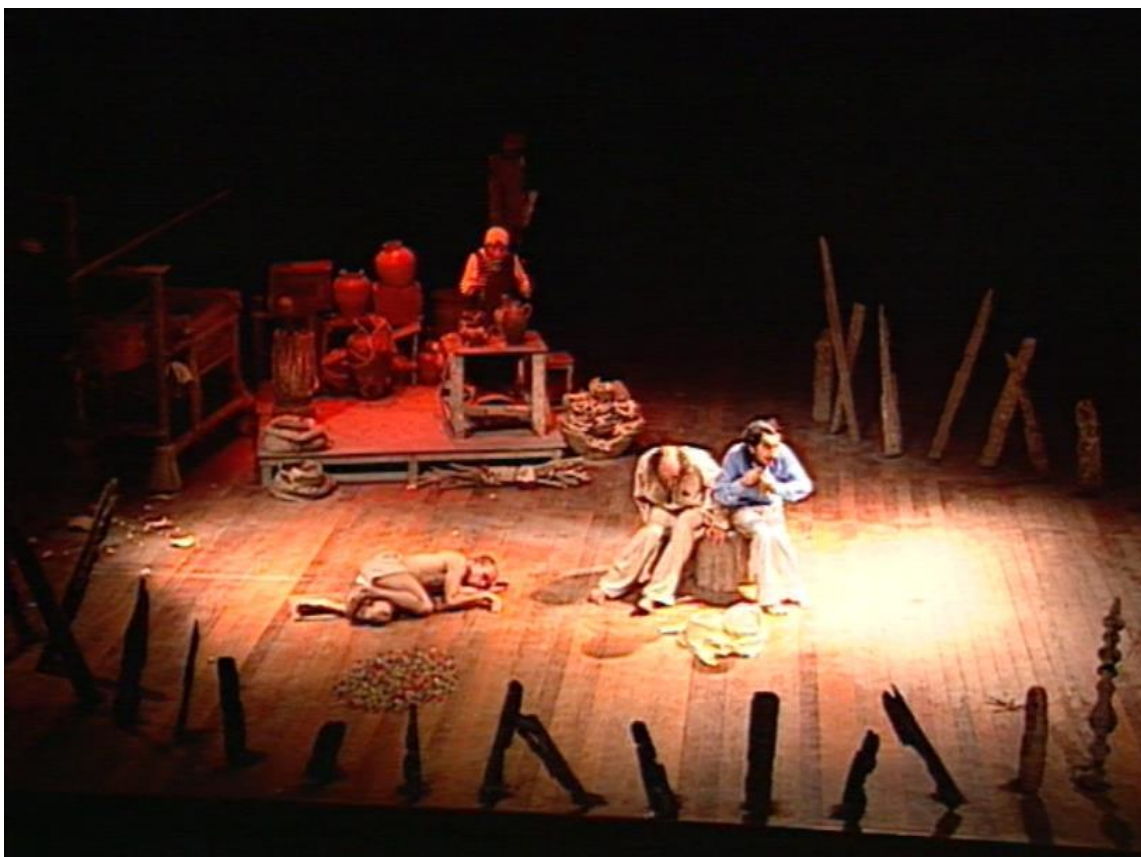
O campo do cenário é quase tão complexo quanto o de todas as artes plásticas. De acordo com Kowzan:

A tarefa primordial do cenário, sistema de signo que se pode também denominar de dispositivo cênico, decoração ou cenografia, é a de representar o lugar: lugar geográfico (...), lugar social (...), ou os dois ao mesmo tempo (...). O cenário ou um de seus elementos pode também significar o tempo: época histórica (...), estações do ano (...), certa hora do dia (...). Ao lado de sua função semiológica de determinar a ação no espaço e no tempo, o cenário pode conter signos que se relacionam com as mais variadas circunstâncias (KOWZAN, 1977, p. 73).

No texto dramático *Vau da Sarapalha*, poucas indicações de cenário são oferecidas. O que se encontram são algumas referências à “mata”, a um “carro de fogo”, à “casa”, a um “pilão”, a um “fole”, a “potes” que se quebram, a uma “mesa”, a um “oratório”, a um “tronco”, a um “lago” e a uma “tranqueira”, que dentro do contexto do texto dramático, entende-se que seria uma “porteira”, indicando a entrada da fazenda. Estes termos presentes nas rubricas do texto dramático estão dispostos em enunciados referentes às ações dos personagens, não havendo, portanto, rubricas específicas para as indicações de cenário.

Na encenação, muitos desses termos são traduzidos através do uso de objetos que os representa. Para representar a “tranqueira”, por exemplo, temos uma cerca feita com gravetos em formato circular com uma abertura para a passagem dos personagens. Dentro da cerca há: um pedaço de tronco de árvore, um jardim, uma plataforma de madeira cheia de pots de barro, panelas de barro, bacias de barro, tachos, sacos grandes que parecem estar cheios de alimentos, um oratório cheio de velas e um fole. A plataforma com todos esses adereços nos indica que aquele espaço representa uma cozinha. Fora da cerca aparece ainda uma bacia de barro cheia de água, que em uma das últimas cenas do espetáculo representará o lago onde a personagem Ceição irá fazer um ritual de limpeza da água. A iluminação, em alguns momentos, serve para recortar o lugar onde a cena está acontecendo, ora iluminando a cozinha, ora o tronco e ora o lago onde Ceição purifica a água.

Muitos objetos que constituem o cenário em *Vau da Sarapalha* são em formato de círculo: a cerca, o jardim, o tronco, os pots de barro, a bacia que representa o lago, etc. Essa circularidade vai estar presente em outros tipos de signos no espetáculo, como veremos mais adiante.



Esse cenário deixa de ser um amontoado de objetos a partir do momento que a atriz Soia Lira e os atores Everaldo Pontes, Nanego Lira, Servílio de Holanda e Escurinho entram em cena. De acordo com Fischer-Lichte (1999), o lugar tem a capacidade de dar a entender suas funções práticas as quais ficam mais evidentes a partir das ações físicas dos atores. É preciso, apenas, que um ator entre e interprete para que o lugar se torne teatral, deixando de cumprir as funções além do espetáculo para cumprir aquelas que dizem respeito à situação na qual se encontra o personagem interpretado. Dessa forma, espaço e ação estão inevitavelmente interligados.

Para Pavis (2005), o espaço da representação é inseparável de dois outros elementos que são o tempo e a ação:

Um não existe sem os dois outros, pois o espaço/tempo dramático, o trinômio espaço/tempo/ação, formam um só corpo atraindo para si, como que por imantação, o resto da representação. Ele se situa, além disso, na intersecção do mundo concreto da cena (como materialidade) e da ficção imaginada como mundo possível. Constitui um mundo concreto e um mundo possível no qual se misturam todos os elementos visuais, sonoros e textuais da cena (PAVIS, 2005, p. 139).

Ainda de acordo com Pavis (2005), cada um desses elementos, se considerados isoladamente, produz uma arte que não é teatro. Para ele, sem espaço, o tempo seria pura duração, produzindo a arte musical, por exemplo; sem tempo, o espaço se tornaria uma arte pictória; e sem tempo e sem espaço, é impossível haver o desenvolvimento da ação. Segundo suas palavras:

A aliança de um tempo e de um espaço constitui o que Bakhtin, no caso do romance, denominou *cronotopo*, uma unidade na qual os índices espaciais e temporais formam um todo inteligível e concreto. Aplicados ao teatro, a ação e o corpo do ator se concebem como o amálgama de um espaço e de uma temporalidade: o corpo não está apenas, diz Merleau-Ponty, no espaço, ele é feito de espaço – e, ousaríamos acrescentar, feito de tempo (PAVIS, 2005, p. 140).

Ou seja, se uma atriz entra em cena e começa a realizar movimentos de quem está cozinhando, o local pode tornar-se uma cozinha. Se disser “sou uma enfermeira”, o mesmo local pode vir a tornar-se um hospital. No mesmo sentido, uma mesa de refeição pode tornar-se uma mesa cirúrgica. Um espaço ou um objeto indicam as atividades que tem a possibilidade de serem feitas nele e com ele, mas não as exige ou as determina categoricamente.

Outro aspecto importante sobre o signo espacial é a função significativa dos objetos como constituidores de lugares dramáticos. A própria palavra pode indicar o lugar. Algo pode existir no lugar sendo mencionado verbalmente. É o que acontece em *Vau da Sarapalha* quando o personagem Argemiro afirma: “Tapera do arraial... Deixaram largado o povoado inteiro: casas, sobradinho, capela; três vendinhas, o chalé e o cemitério...” (VASCONCELOS, 1992, p. 9). Aqui, através da fala de Argemiro, o espectador passa a ter mais informações sobre o local em que se desenrola a trama: um lugar abandonado pela antiga população por causa da malária, onde os poucos elementos de urbanidade foram devastados pelo abandono.

Há também em *Vau da Sarapalha* signos icônicos que fazem parte do cenário e que representam o lugar da trama. Os signos icônicos são objetos que são similares aos reais, ou partes dos objetos reais, mas que não são os reais. São usados para contar uma história que aponte para eles. São como fotografias de objetos usados fora da cena. Em *Vau da Sarapalha*, é o caso do jardim feito com minúsculas flores de plástico e o barquinho que é representado por uma cuia de lata.

O signo icônico não é um signo arbitrário, como o signo da palavra, que não tem qualquer similaridade com o objeto que representa. Ao contrário, o signo icônico é motivado por uma relação de semelhança.

O objeto teatral é um objeto no mundo, em princípio idêntico (ou funcionalmente semelhante) ao objeto do “real” não teatral, do qual é ícone. Trata-se de um objeto situado em um espaço concreto, que é o espaço da cena. Se for verdade que todo signo icônico é duplamente motivado, se podemos dizer, na medida em que é ao mesmo tempo a *mímeses* de alguma coisa (o ícone de um elemento especializado) e um elemento em uma realidade autônoma, concreta (ÜBERSFELD, 2005, p. 98-99).

Com base em Übersfeld (2005), podemos afirmar, ainda, que todo signo cênico é motivado, havendo nesse procedimento uma gradação: mais idêntico, menos idêntico. Há na encenação *Vau da Sarapalha* signos que são mais idênticos aos reais, como os potes de barros da cozinha e menos idênticos, como o jardim representado por pequeninas flores de plástico. Entretanto, o público, ao absorver esses signos não se preocupa se são reais ou falsos. Em *Vau da Sarapalha*, ao usar-se um pilão em cena, por exemplo, o público o considera como o signo de uma cozinha ambientada em um meio rural, não se preocupando se o pilão é verdadeiro ou falso.

O cenário, dessa forma, real ou não, mais idêntico ou menos idêntico, tem a função de, a partir da visualidade, criar informações a respeito do lugar, da época e da própria personalidade e situação vivida pelos personagens. O cenário é um elemento importante para a concretização do espetáculo teatral e mais do que ornamentação e decoração é uma técnica de organização e significação que atua ambientando e ilustrando o espaço/tempo da ação dramática, criando e transformando, dessa forma, o espaço cênico.

2.2 Os signos da aparência

Os signos da aparência estão relacionados ao aspecto físico artificial de B (do personagem), como o uso de peruca, roupa, maquiagem, próteses, etc; e ao aspecto físico natural de A (da atriz ou do ator), como o formato do seu rosto, a cor da sua pele, o seu porte físico, etc.

Nas rubricas do texto dramático *Vau da Sarapalha* não há nenhuma indicação relacionada ao aspecto físico dos personagens. Dessa forma, todos os signos referentes à aparência dos personagens são analisados nessa pesquisa a partir dos elementos fornecidos

pela encenação. No que diz respeito ao aspecto físico artificial, no espetáculo *Vau da Sarapalha* o recurso mais usado para criar a aparência dos personagens é a vestimenta e o penteado, havendo pouco uso do recurso da maquiagem.

Os personagens dos primos Ribeiro e Argemiro usam roupas bem parecidas: calça e camisa. Mas, há uma diferenciação no que diz respeito à cor das roupas. O primo Ribeiro veste calça e camisa de gola e de mangas compridas, de um branco encardido, já envelhecido e desgastado pelo tempo, como se a roupa tivesse envelhecido junto com esse personagem. A roupa dele também aparenta falta de cuidado e de vaidade. Ele usa, também, uma bolsa tipo sacola à tiracolo. O penteado usado por esse personagem confirma essa aparência descuidada, com os cabelos muito despenteados, grandes, mal cuidados e brancos, somados à uma barba grisalha. De acordo com Kowzan (1977, p. 71): “O poder semiológico do penteado não está somente no estilo, mas também no estado mais ou menos tratado em que se encontra”. Ribeiro também é meio careca e possui rugas na testa. É muito magro, também. Logo, o seu aspecto físico nos remete a alguém que está muito doente.

Já a roupa do primo Argemiro tem uma cor mais alegre. Ele usa uma camisa azul e uma calça com listras finas. Parece ser uma roupa mais nova do que a do primo Ribeiro. Fisicamente, é um pouco mais baixo que o primo Ribeiro. Tem os cabelos bem pretos e de tamanho médio, com um penteado repartido de lado. Seus cabelos, embora um pouco longos, estão mais cuidados do que os do seu primo, pois são bem penteados. Tem a barba feita e está vez ou outra ajeitando os cabelos, o que denota que ainda existe, por parte desse personagem, um cuidado com a aparência física, o que não acontece com Ribeiro. De acordo com Kowzan (1987, p. 109): “(...) não se deve esquecer o papel semiológico que a barba e o bigode podem ter, como complementos indispensáveis do penteado ou como elementos autônomos”. Como um todo, o seu aspecto físico lembra o de alguém doente, mas em um estado de saúde melhor do que o de Ribeiro o que faz com que aparente ser mais jovem, também.

Um outro aspecto da aparência de Argemiro, relacionado ao aspecto físico artificial, que chama atenção são os seus olhos vesgos, fazendo com que não se saiba exatamente para onde ele está olhando. Dessa forma, pode-se traçar um paralelo entre o fato de não se saber qual a direção do olhar de Argemiro e qual a direção dos seus sentimentos, visto que este personagem esconde o amor que nutre por Luísa, mulher do seu primo Ribeiro.

Segundo Fischer-Lichte (1999), no que se refere à aparência externa, a roupa que o personagem usa é o elemento mais importante, pois permite de forma mais imediata a sua identificação. Ela traz como exemplos o manto de um rei, o hábito do monge, a armadura do cavaleiro e o traje de losangos do Arlequim. Sendo o figurino tão importante para a identificação do personagem, é importante que se reflita sobre que identificação é essa. Através da roupa que o personagem usa podemos identificar a sua idade, sua condição social, em que época e em que lugar vive, sua profissão, traços de sua personalidade, o clima da situação, etc. O figurino dos personagens de *Vau da Sarapalha* mostra que a história se passa em um ambiente rural e em uma época não muito distante. Diz que os personagens dos primos são doentes, mostrando-se semelhantes em alguns aspectos e que diferem dos demais personagens que não sofrem de malária, como de Ceição, que usa um vestido simples, mas bem cuidado. No caso de Ceição, o uso do avental também indica que é alguém que cuida da casa, que é atarefada com afazeres domésticos e que, dessa maneira, necessita do uso desse acessório sobre a sua roupa como uma proteção para as possíveis sujeiras que essas ações domésticas poderiam causar. O figurino do cachorro é da mesma cor dos primos, o que indica que também pode estar sofrendo de alguma doença, o que é reforçado pelo seu porte magro. O que chama a atenção na caracterização do cachorro é que ele usa apenas um pano, amarrado mais ou menos como uma fralda em seu corpo. Observando o vestuário desse personagem, como também o penteado e a maquiagem, nada há nele que sugira que se trata de um cachorro. Todos os signos que indicam que ali se encontra um cachorro são construídos a partir da interpretação do ator Servílio de Holanda. Essa caracterização do cachorro Jiló, interpretado por um ser humano e com um vestuário de cor semelhante aquelas usadas pelos primos, indica que há uma linha muito tênue que, em *Vau da Sarapalha* separa o animal do ser humano, como veremos em outras sessões do presente estudo.

O personagem do Capeta é outro que tem a aparência caracterizada de forma bastante simples, usando apenas uma bermuda vermelha. O uso dessa cor no figurino do Capeta coincide com a cor da iluminação que sempre é usada no espetáculo para ambientar as suas aparições. Esta cor lembra o fogo, que é um elemento muito presente no espetáculo e que pode representar no imaginário cristão o inferno. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009), o vermelho é uma cor considerada em todo o universo como símbolo

essencial da origem da vida. Porém, o vermelho possui simbologias diversas, conforme seja claro ou escuro. Segundo esses autores:

O vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, incitando à ação, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irreduzível (KANC). O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmeo, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 944).

Enquanto o vermelho claro é encorajador e sedutor, o vermelho escuro proíbe, causando alerta e temor. O vermelho-escuro, que é o vermelho da roupa do Capeta em *Vau da Sarapalha*, é um vermelho sagrado e secreto e ao mesmo tempo representa o mistério vital que se esconde no fundo das trevas e dos oceanos primordiais.

No que diz respeito aos aspectos físicos naturais, por meio dos quais o ator passa a se utilizar de sua figura para concretizar a figura do personagem, em *Vau da Sarapalha*, de forma bastante perceptível está o caso do primo Ribeiro. O ator Everaldo Pontes é um homem de cabelos brancos, calvo, aparentando se encontrar já na terceira idade. Tais aspectos da aparência favorecem a caracterização física do personagem. A magreza do ator Everaldo Pontes também é aproveitada para caracterizar os sintomas da malária sofrida pelo personagem Ribeiro. Dessa forma, o caráter denotativo do figurino acomodado às aparências físicas do ator oferece alguns alicerces primeiros de concretização das relações que a interpretação do ator irá oferecer.

O conjunto intrincado de aspectos naturais e artificiais da aparência é percebido ao mesmo tempo. Todo o corpo do ator (cabelo, cor dos olhos, vestuário, altura, tom da pele, peso, tamanho, etc) atua como variante no processo de constituição de identidade do personagem. Roupas e acessórios são elementos que integram a identidade do personagem. Segundo Kowzan (1977), até um penteado pode trazer informações sobre idade, gênero, classe social, nacionalidade, profissão, época, religião, posição política e comportamento. Todos os aspectos que podem ser observados no corpo do ator, como as variações de maquiagem, roupas, adereços e unhas, por exemplo, trazem informações relacionadas ao personagem que ele interpreta. A identidade do personagem é constituída, dessa forma, pela atribuição dessas características, por um lado, e da aceitação dessas atribuições, por outro. Por isso, a importância do código cultural utilizado no processo de constituição de sentido.

2.3 Os signos do movimento

Ao interpretar um personagem, o ator ou a atriz realiza movimentos com o seu corpo e o seu rosto. Os signos relacionados aos movimentos do ator e da atriz podem ser divididos em signos cinéticos e sonoros. Os signos cinéticos são divididos por Fischer-Lichte (1999) em três grupos: cinéticos mímicos, cinéticos gestuais e cinéticos proxêmicos.

Os signos do movimento compõem um dos sistemas sógnicos mais complexos de ser analisados, devido à grande quantidade de movimentação que é usada na cena e as intrincadas relações significativas que eles podem compor juntamente com os outros sistemas de signos. Os signos do movimento são, dentro do texto dramático *Vau da Sarapalha*, os mais descritos nas rubricas. Na encenação, são ainda mais explorados. Dessa forma, pontuaremos aqui alguns aspectos mais proeminentes dos sistemas de signos gerados pelo movimento presentes em *Vau da Sarapalha*. Tais sistemas de signos serão analisados com mais afinco no terceiro capítulo, onde traçamos uma interpretação a partir da tessitura de todos os sistemas de signos presentes nesse espetáculo.

2.3.1 Os signos cinéticos mímicos

Os movimentos do rosto do ator que servem para exprimir emoções são signos mímicos. Em movimento ou em repouso, a face do ator é capaz de produzir informações e os músculos envolvidos no movimento produzem signos contínuos que podem constituir relações com outros movimentos na construção dos significados. “A complexidade do rosto parece evidente quando pensamos em sua capacidade de transmissão, nas informações que pode conter e no papel que desempenha na vida social” (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 68-69).

A mímica facial, de acordo com Kowzan (1987), é o sistema de signos cinéticos mais próximo da expressão verbal. Segundo este autor:

Os signos musculares do rosto têm um valor expressivo tão grande que substituem, às vezes com sucesso, a palavra. Há igualmente todos os tipos de signos mímicos ligados às formas de comunicação não-linguística, às emoções agradáveis ou desagradáveis, às sensações musculares (o esforço, por exemplo), etc (KOWZAN, 1987, 68).

O sistema de signos mímico facial é um recurso muito utilizado pela personagem Ceição, visto que essa usa como principal signo sonoro uma linguagem em *grammelot*⁸. Não fazendo uso, portanto, de um sistema sonoro linguístico, ela acaba utilizando mais do que os outros personagens sistemas sýnicos como o mímico, o gestual e paralinguístico. É o caso, por exemplo, do momento no espetáculo em que, reagindo ao fato do primo Ribeiro falar sobre o dia em que Luísa fugiu com o boiadeiro ela olha em direção a ele com os olhos bastante arregalados. Nas rubricas da peça há referência aos movimentos mímicos de Ceição apenas na Cena 4, quando indica: “A velha, na casa, parada, escutava com olhos grandes e assustados a confissão de primo Ribeiro” (VASCONCELOS, 1992, p. 10). Entretanto, não apenas nessa cena, os seus movimentos mímicos são muito presentes durante a encenação.

Outro personagem que se comunica bastante através de signos mímicos faciais é o Capeta, caracterizando-se também por não usar uma linguagem verbal. É o caso, por exemplo, do momento em que pede comida a Ceição, em que faz muitos movimentos com o rosto exigindo-lhe o alimento. Nas rubricas da peça, não há referência aos movimentos mímicos desse personagem, sendo, portanto, todos concebidos a partir da encenação.

No que diz respeito aos personagens dos primos Ribeiro e Argemiro percebe-se que, na maior parte do tempo, eles têm expressões mímicas bem diferentes um do outro. Enquanto a mímica facial de Ribeiro é mais fechada, demonstrando um aspecto mais sisudo, triste, sério e altivo, a de Argemiro, na maior parte das cenas, é uma expressão mais alegre e esperançosa. Ribeiro demonstra alegria em suas expressões mímicas apenas no momento em que Argemiro conta para ele a história do Capeta disfarçado de moço bonito que levou uma moça junto com ele. Nas rubricas da peça, algumas referências são feitas aos signos mímicos do primo Ribeiro, como na cena 02: “Primo Ribeiro está com olhos estúrdios e ar de fantasma que ele nunca teve” (VASCONCELOS, 1992, p. 08). Essa referência a signos mímicos também acontece na Cena 10: “Primo Ribeiro arregalou os olhos” (VASCONCELOS, 1992, p. 25).

É importante destacar ainda as expressões faciais de Argemiro no momento do solilóquio em que se lembra de Luísa e de como a conheceu, que, mesmo não sendo aludidas nas rubricas, são criadas pelo ator em cena. Neste momento, suas expressões

⁸ Linguagem elaborada com sons incompreensíveis, mas que ganham significações de acordo com a entonação da atriz ou do ator. Foi uma técnica muito usada na *commedia dell'arte*.

mímicas são cheias de contrastes, ora alegres, ora tristes, ora demonstrando culpa e pudor, ora arrependimento.

O Cachorro, embora seja um personagem animal, também utiliza muitas expressões mímicas, visto que é interpretado por um ser humano, o que diminui a distância entre animal e homem dentro do espetáculo *Vau da Sarapalha*. Em muitos momentos em que é repellido pelo primo Ribeiro demonstra com o rosto o seu sofrimento. Já no instante em que o perdigueiro brinca com Argemiro, sua alegria transparece através dos movimentos mímicos. O momento em que o Cachorro Jiló mais usa os movimentos mímicos para expressar a sua dor é quando percebe que os seus dois donos estão cortando o laço de amizade que existia entre eles.

Além dos signos mímicos, os proxêmicos, os signos gestuais, os paralinguísticos e os linguísticos podem comunicar emoções sem que se possa prejudicar o tipo de signo portador principal do significado. Se os signos mímicos e gestuais indicam tristeza e os signos linguísticos e paralinguísticos indicam euforia, só se fará uma interpretação apropriada por meio da análise de todo o conjunto da situação comunicativa manifestada.

Os signos cinéticos mímicos expressos em um espetáculo de teatro só podem ser bem compreendidos quando considerados em conjunto com os demais tipos de signos envolvidos na obra teatral. Todos os movimentos dos atores agem como elementos portadores de significados. Dessa maneira, com relação aos signos mímicos, é possível se observar quatro moderadores que também têm validade para os signos paralinguísticos. Os moderadores são os seguintes: exageração; atenuação; neutralização; e mascaramento de uma emoção por meio da expressão da face. Segundo Fischer-Lichte (1999), sempre que o grau de cada um desses moderadores se modifica, a mímica é outra e, como consequência, surgem outras possibilidades de significados. Em *Vau da Sarapalha*, um exemplo de mascaramento é quando Argemiro ao ouvir Ribeiro falar em Luísa, tenta esconder que também a deseja.

2.3.2 Os signos cinéticos gestuais

De acordo com Kowzan (1987), depois da palavra, o gesto é o sistema de signos mais desenvolvido, sendo a forma não verbal mais rica e flexível de expressar os sentidos. Segundo ele,

Diferenciando o gesto de outros sistemas cinéticos, nós o consideramos como movimento uma atitude da mão, do braço, da perna, da cabeça, do corpo inteiro, visando criar ou comunicar signos. Os signos gestuais compreendem várias categorias, há aqueles que acompanham a palavra ou a substituem, que suprimem um elemento do cenário (...), um acessório (...), gestos que significam um sentimento, uma emoção, etc (KOWZAN, 1987, p. 107).

Para Fischer-Lichte (1999), baseando-se em um estudo realizado por Ray L. Birdwhistell, os signos gestuais podem ser divididos em oito zonas: cabeça; face; pescoço; tronco; articulação dos ombros, braços e mãos; mãos; quadril, perna e tornozelo; e pé. Da mesma maneira como varia o uso dessas zonas corporais de movimento, varia também os seus significados. Dessa forma, esses movimentos isolados não possuem significados próprios. Não podem, dessa maneira, ser entendidos como unidade mínima teatral. Os movimentos realizados pelos atores em cena constituem-se como significantes e o seu significado é estabelecido através da maneira como esses movimentos organizam-se dentro do contexto da cena. O que pode significar uma alegria eufórica em uma cena pode significar raiva em outra.

No espetáculo teatral *Vau da Sarapalha*, um dos personagens que mais se utiliza dos recursos gerados pelos signos gestuais é Ceição. Um exemplo é o ato característico da personagem de benzer a pena e os gravetos. Ela também produz signos gestuais, quando tenta mostrar para os primos o pote de barro quebrado, na tentativa de fazer com que Ribeiro não deixe Argemiro ir embora.

Uma movimentação gestual que vez ou outra aparece no espetáculo são as batidas de palmas com a intenção de matar mosquitos, o que cria um ritmo que, em alguns momentos, junto com outros elementos sonoros, acaba constituindo uma música. No texto dramático, essas palmas são indicadas na rubrica da seguinte forma: “Palmas que caçam os borrachudos” (VASCONCELOS, 1992, p. 09). No espetáculo, acaba criando um signo que vai além do gestual para o sonoro.

Quando o primo Argemiro fala dos planos de colocar trabalhadores em suas terras, este faz movimentos com signos gestuais que representam o trabalho dos empregados que pretende ter. Todos esses movimentos gestuais são criados pela interpretação do ator, não havendo dentro do texto dramático nenhuma referência a esses movimentos gestuais nas rubricas.

Um signo gestual que o personagem Ribeiro vez ou outra faz é o de balançar a cabeça como se fosse um cachorro enxugando-se da água. Alguns gestos e sons desse

personagem faz lembrar a corporeidade de um cachorro, estando bastante evidente o seu lado animalesco. Através da análise da gestualidade, constata-se, mais uma vez, que em *Vau da Sarapalha*, animal e gente confundem-se.

Já o personagem do Capeta, através de gestos e de mímicas, aparece constantemente pedindo comida a Ceição, comida esta que é representada pelo fogo. Um dos movimentos gestuais constantes do personagem do Capeta é o ato de percutir os potes de barro da cozinha. Esse signo gestual realizado pelo Capeta, juntamente com suas expressões mímicas, significam que ele está exigindo que Ceição lhe dê comida.

Também no momento em que Argemiro conta a história da moça que fugiu com o Capeta para Ribeiro, fica bastante evidente a presença de signos gestuais para representar a situação acontecida em tal história. Esses movimentos gestuais surgem através da manipulação de bonecos. Um dos signos gestuais que Argemiro faz ao contar a história é mexer com os braços do boneco em um movimento de quem está tocando uma viola. Outros signos gestuais que Argemiro faz nessa cena são as mimeses de todas as possíveis reações da moça quando descobriu que o moço bonito que a levou embora era o Capeta.

Ao final do espetáculo, outro signo gestual demonstra a importância que tinha aquela história para Argemiro: é quando, já expulso da fazenda, ele coloca a caixinha de madeira onde guardava os bonecos junto ao peito, demonstrando que é no seu coração onde guarda todas as lembranças de Luísa.

Segundo Fischer-Lichte (1999), um espetáculo teatral sem signos gestuais é inimaginável:

São de especial importância para o teatro. Desde logo, há teatro sem fala, sem música, sem ruídos, sem vestuário, cenários, acessórios e iluminação, mas nenhum teatro pode renunciar completamente à presença corporal do ator, a seus signos mímicos. (...) Porque, com efeito, só é imaginável de forma teórica que um teatro renuncie aos signos gestuais e, em lugar disso, só trabalhe com signos linguísticos e paralinguísticos, com música, ruídos, luz, cenários e acessórios que não necessitam da corporalidade do ator para serem movidos, quando só a técnica do cenário é capaz de conseguir uma substituição adequada, sobretudo se temos conhecimento do feito de intentos similares no teatro experimental (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 86-87).

Porque os signos gestuais representam os constituintes mais importantes, sem eles um código teatral não pode se constituir de nenhuma maneira. A relação entre os signos gestuais e os outros signos pode auxiliar na constituição do significado espacial, suprir ou elucidar a fala dos atores, conduzir pensamentos, indicar sujeitos, expor ações, etc. Os

signos gestuais operam num procedimento estético comunicativo, em que os gestos atuam interagindo com a idade e a forma física dos personagens, com o figurino, com o lugar que eles ocupam no espaço cênico e com a situação em que vivem os personagens em ação dentro da trama. Compreendendo que todos os gestos, dentro da representação teatral, são teatrais, todos os gestos produzidos pelos atores em cena são declarações sobre o personagem e sobre a história que a peça teatral expõe.

Da mesma maneira que os signos mímicos, a análise dos signos gestuais deve ser realizada em relação aos outros signos dentro do contexto do espetáculo escolhido como objeto desse estudo.

2.3.2 Os signos cinéticos proxêmicos

Movimentos proxêmicos, de acordo com Fischer-Lichte (1999), são movimentos que os personagens realizam para aproximar-se ou distanciar-se de algo ou de alguém. Há dois grupos de signos proxêmicos: signos que se concretizam através da distância entre os personagens; e signos que se concretizam por meio de movimentos pelo espaço da cena.

A distância existente entre os personagens na cena está muito ligada às relações culturais. Essa distância varia, por exemplo, quando um personagem está diante de personagens que representam pessoas estranhas para ele ou diante de pessoas que lhe são íntimas. No caso do espetáculo *Vau da Sarapalha*, é bastante perceptível a proximidade entre os personagens Argemiro e Ribeiro. No texto dramático essa proximidade também é explicitada na primeira rubrica: “Primo Argemiro vem trazendo primo Ribeiro nas costas” (VASCONCELOS, 1992, p. 01). Em diversas outras rubricas são indicados movimentos proxêmicos que os primos realizam juntos: “Os primos acordam, levantam e chegam ao tronco” (VASCONCELOS, 1992, p. 03); “Os homens descem do tronco” (VASCONCELOS, 1992, p. 08). No espetáculo, ambos passam quase todo o tempo do espetáculo acorados em cima de um tronco. Essa proximidade entre esses personagens é um signo que reforça alguns pontos em comum entre os dois: eles são os dois únicos personagens homens da trama, são primos, sofrem de malária, possuem a mesma condição econômica e social (ambos são pequenos proprietários de terra) e, ainda, ambos amam a mesma mulher. O fato do primo Argemiro carregar Ribeiro nas costas, na entrada dos dois personagens em cena, formando uma figura que parece ser um único ser, é um signo proxêmico que já mostra o quão próximos são os dois primos. Durante a maior parte do

espetáculo os primos vão ficar juntos, dividindo o mesmo tronco. O tronco pode aqui representar a ideia de família, de que ambos veem da mesma raiz, do mesmo “tronco familiar”. A aproximação dos primos é tamanha, que mesmo após o rompimento, com Ribeiro querendo desvencilhar-se de Argemiro e atingi-lo com a caixinha de madeira, o seu movimento termina em um abraço.

O cenário, dividido em zonas distintas e significativas, também pode influenciar na movimentação proxêmica dos atores, de maneira que quando se movem enquanto falam, o movimento através dessas zonas também fala. Na encenação *Vau da Sarapalha*, essas zonas estão divididas no espaço da cozinha, o tronco, o jardim e o lago fora da cerca. O espaço da cozinha é um espaço, por exemplo, que Ribeiro em nenhum momento do espetáculo aproxima-se, isso devido ao estado debilitado de saúde em que se encontra, sendo para ele dificultoso caminhar até este lugar. Já Argemiro, aproxima-se da cozinha em apenas um momento do espetáculo, que é quando vai buscar água para matar a sede de Ribeiro. Um personagem que vez ou outra vai até a cozinha é o Capeta, com os seus movimentos proxêmicos sempre se concretizando com a finalidade de buscar comida, sendo esta, para o Capeta, constituída de fogo, ou de estabelecer uma comunicação com Ceição, visto que esta personagem é a única que consegue compreender a linguagem usada pelo Capeta. No texto dramático, há uma indicação desse movimento proxêmico do Capeta: “O Capeta aparece furtivo por trás das panelas e pede de comer, ela lhe dá fogo p’ra comer...” (VASCONCELOS, 1992, p. 12). O Cachorro, por sua vez, apenas aproxima-se da cozinha para buscar os afagos de Ceição quando é repellido por Ribeiro. O personagem que passa a maior parte do tempo no espaço da cozinha é Ceição. Dessa maneira, os seus movimentos proxêmicos estão relacionados a esse lugar, ou seja, às funções domésticas. Mesmo quando fora da cozinha, os seus movimentos indicam trabalho, seja quando caminha com o feixe de lenha, seja quando vai buscar água no rio. No texto dramático, vários movimentos de Ceição ligados à cozinha são indicados nas rubricas: “A velha joga o fecho⁹ de lenha e entra em casa, trabalha no pilão” (VASCONCELOS, 1992, p. 02); “A velha trabalha no fole” (VASCONCELOS, 1992, p. 05); “A velha na cozinha derrama cachaça no tacho sobre a mesa e toca fogo” (VASCONCELOS, 1992, p. 12).

⁹ No texto dramático *Vau da Sarapalha* é usada a palavra “fecho” no lugar de “feixe”.

Há movimentos proxêmicos dessa personagem que indicam, também, a sua forte religiosidade e ligação com o sobrenatural. É o caso do ritual de limpeza que faz em volta do lago e das suas giras, que são danças ligadas a rituais de religião de matriz africana. Alguns movimentos proxêmicos que remetem a forte religiosidade de Ceição são indicados no texto dramático, como na seguinte rubrica:

Sem parar de falar a velha vem da casa com a cabaça de cachaça e dá de beber aos homens. Inicia rito de limpeza das energias quando sente a presença de forças estranhas, o que se confirma pelos latidos assustados dos cães do mato e de Jiló. Ela parte para o confronto aspergindo o ar com a porção, e correndo, e gritando, como se lutasse contra seres invisíveis. Os latidos tornam-se ensurdecedores. Num repente, cospe com força o chão, e com um movimento do braço passa a mão sobre o cuspe silenciando todos os latidos (VASCONCELOS, 1992, p. 14).

No terceiro capítulo abordaremos esse aspecto da religiosidade dessa personagem em conjunto com os demais sistemas de signos.

A forma como os personagens andam em cena também se constitui como um signo proxêmico. No texto dramático, uma rubrica descreve o andar de Argemiro da seguinte forma: “Primo Argemiro vem com a caneca d’água. Desce a escadinha, muito devagar. É magro, magríssimo. Chega trôpego, bambo, meio curvante” (VASCONCELOS, 1992, p. 23). Na encenação o andar de Argemiro é bastante cambaleante e lento e ainda mais capenga é o andar de Ribeiro, o que produz significados diferentes de um andar firme. O andar desses personagens é um signo representativo do sofrimento causado pela malária. A movimentação lenta durante a primeira parte da primeira cena também é um indício que pode remeter à malária.

Ceição é um personagem que vez ou outra no espetáculo aproxima-se dos primos. A maior parte dos momentos em que realiza signos proxêmicos em direção a Ribeiro e Argemiro é para servi-los, como no momento em que dá cachaça para que eles bebam e quando os benze com uma pena de galinha. Em apenas um momento do espetáculo Ceição aproxima-se dos primos para estabelecer uma relação de lazer, que é quando ela dança e canta uma modinha junto com eles.

Um signo proxêmico feito por Argemiro que chama atenção, mostrando um mascaramento dos seus sentimentos é o fato de caminhar de costas para o primo Ribeiro quando este passa a falar em Luísa. Sobre o andar em cena, afirma Kowzan:

O andar titubeante é o signo de embriaguez ou de extrema fadiga. O andar de costas pode ser o signo de reverência exigida pelo protocolo, da timidez, da desconfiança em relação àquele de que se afasta ou de afetação (o valor real deste signo depende do contexto semiológico) (KOWZAN, 1977, p. 107).

Em *Vau da Sarapalha*, o caminhar de costas de Argemiro significa a tentativa de esconder do seu primo os sentimentos que tem por Luísa. Esse caminhar de costas reaparece nos movimentos proxêmicos de Argemiro quando este passa a revelar o seu segredo para Ribeiro.

Os movimentos proxêmicos realizados pelos primos são poucos e a maior parte deles são para não muito distantes do tronco, como se estivessem bastantes ligados àquele objeto. A ligação com o tronco é tamanha, que mesmo no momento em que passam a caminhar, como em um passeio, é em volta do tronco, reforçando, também, a circularidade que está presente em outros momentos da peça. Ribeiro caminha com uma mão apoiada em Argemiro e a outra no tronco, o que mostra o seu estado debilitado de saúde e, ao mesmo tempo, os cuidados que Argemiro tem com o seu primo. Ceição também é um personagem que executa movimentos proxêmicos circulares, como as voltas que dá por dentro da cerca até chegar ao lago onde irá fazer um ritual de purificação da água e as giras que realiza com o corpo, como se estivesse possuída por espíritos. Ceição dá muitas voltas por dentro da cerca até chegar ao lago – signo proxêmico que indica, mais uma vez, a presença da circularidade em cena e que pode indicar também a distância da fazenda de Ribeiro até o lago. Em um dos momentos do espetáculo, Jiló, antes de evacuar, também faz círculos em torno de si mesmo.

O personagem do cachorro, vez ou outra, usa movimentos proxêmicos para ir para junto dos primos. Embora Ribeiro sempre acabe o repelindo, Argemiro procura fazer afagos em Jiló e brincar com ele. Apenas ao final do espetáculo, quando Ribeiro já tem expulsado Argemiro da fazenda é que aquele aceita a proximidade do cachorro Jiló.

O cachorro, em alguns momentos do espetáculo, também se aproxima de Ceição, como no instante em que é atingido por engano pela mão de Ribeiro que fazia um gesto de quem se vingaria do boiadeiro que levou Luísa embora; e como no momento em que vai até ao lago em que Ceição faz o ritual de purificação da água. Os movimentos proxêmicos do cachorro tornam-se mais intensos e nervosos ao final do espetáculo, quando esse percebe que houve o rompimento entre os dois primos. Ela caminha entre Ribeiro e

Argemiro, como se estivesse dividido entre os dois donos e ora parecendo tentar evitar a partida de Argemiro, ora parecendo pedir a Ribeiro que não deixe o outro ir embora.

Na volta do lago até a fazenda, Ceição faz o mesmo procedimento da ida, caminhando em círculos, mas desta vez há uma variação de velocidade nos seus movimentos proxêmicos, o que traz novas significações, indicando pressa e nervosismo, pois entendeu o sortilégio comunicado através do grito do pássaro agourento e precisa chegar logo em casa para cuidar dos primos.

Diante do que foi apresentado, percebe-se que o significado dos signos proxêmicos está relacionado, dessa maneira, à relação que se estabelece entre os personagens através do movimento e entre o local onde acontece o movimento. O valor real dos signos proxêmicos, de acordo com Kowzan (1977), depende do contexto semiológico no qual estão inseridos.

2.4 Os signos sonoros

Para Fischer-Lichte (1999), os signos sonoros podem ser divididos em três grupos: linguísticos, paralinguísticos e signos acústicos não verbais.

2.4.1 Os signos sonoros linguísticos

Signos linguísticos são signos verbais. Eles são capazes de criar significados de forma ilimitada. Por isso, eles são usados no teatro em funções diversas. Em *El diálogo teatral*, Anne Übersfeld realiza uma investigação em torno do uso do signo linguístico no teatro afirmando que o diálogo teatral reflete elementos tomados da realidade da fala, de relações de comunicação que são reais, de forma verossímil. Segundo Übersfeld (2004), se a fala teatral não recuperar mais ou menos com exatidão características que sejam relacionáveis ao diálogo fora da encenação, então, a situação não será compreendida. Dessa forma, o diálogo é mais um signo que é tornado teatral.

A diferença entre um intercâmbio conversacional da vida real e um diálogo teatral reside no feito inadvertido, mas fundamental, de que todo enunciado teatral não tem somente um sentido, se não um efeito ou, mais exatamente, uma ação. Toda réplica atua, nenhuma permanece sem modificar algo no universo teatral, esse universo que compreende o espectador. Este atuar do enunciado dramático é o elemento central de toda a análise do diálogo teatral, o qual não é uma conversação, nem quando produz essa ilusão (ÜBERSFELD, 2004, p. 10, tradução nossa).

Levando em consideração que o teatro acontece quando **A interpreta B diante de C**, quando duas pessoas dialogam em uma cena de teatro, os partícipes da encenação não são apenas dois atores. Encontra-se por trás desses diálogos também quem dirigiu a cena e quem as escreveu. Além disto, há a presença do público (C) que escuta todos os diálogos. Tudo o que os atores falam em cena é ouvido por eles e também pelo público.

Em *Vau da Sarapalha*, as falas foram escritas e dirigidas por Luiz Carlos Vasconcelos (1992) com base em um texto de Guimarães Rosa¹⁰ que é repleto de um vocabulário do meio rural. Há, nas obras de Guimarães Rosa, uma transposição para o plano artístico da linguagem do cotidiano e que, somada à interpretação dos atores, que são paraibanos, ganham mais algumas peculiaridades, como o sotaque, que é um signo paralinguístico, como veremos no próximo tópico. Além disso, fica claro no conto de Guimarães Rosa que a trama se passa no interior de Minas Gerais. Assim, quando atores de um outro estado interpretam esses personagens, com as peculiaridades de suas vozes, marcadas pelo sotaque de suas comunidades linguísticas, percebe-se que aquela história poderia acontecer em qualquer lugarejo. Há uma recriação da fala popular, universalizando-a e que é metamorfoseada em poesia. Há nos signos linguísticos de *Vau da Sarapalha* muitos arcaísmos que resistem na linguagem dos sertanejos, nos lugares onde o tempo passa mais lentamente e a linguagem acompanha esse tempo.

No que diz respeito ao signo linguístico:

Saussure define o signo linguístico, a palavra, como um elemento que consta de dois fatores diferenciados como as diferentes faces de uma moeda que não pode se separar entre si: significante ou a série de fonemas e o significado ou o que representam esses fonemas. A combinação de um significado com um significante se faz de forma arbitrária. É o resultado de um encontro, uma convenção. Por isso, não pode ser suprimida de novo por um elemento isolado. No marco de uma língua histórica, a coordenação de um significante com um significado é relativamente estável (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 46).

Assim, em um espetáculo teatral, como é o caso de *Vau da Sarapalha*, existem os significados relacionados ao significante de cada palavra e que são estabelecidos por meio de uma convenção. Entretanto, por ser o texto verbal usado em *Vau da Sarapalha* um texto literário e, dessa forma, regido por um código pertencente a um sistema modelizante secundário, os significados atribuídos aos significantes tornam-se plurais e complexos,

¹⁰ ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Record, 1994. (Série Mestres da Literatura Contemporânea).

visto que a linguagem literária é polissêmica. Além disso, aos signos linguísticos somam-se outros significados que estão relacionados à maneira como essas palavras são pronunciadas, que é o que forma o conjunto de signos sonoros paralinguísticos, como veremos na próxima sessão.

2.4.2 Os signos sonoros paralinguísticos

Os signos paralinguísticos estão relacionados àqueles que o espectador ouve quando escuta os signos linguísticos. Os signos paralinguísticos são todos os sons vocais realizados e que não são produzidos como signos linguísticos, nem musicais, nem icônicos, nem aqueles onomatopeicos.

No espetáculo *Vau da Sarapalha*, como signos paralinguísticos evidentes temos as falas de Ceição, que sempre pronuncia sons incompreensíveis linguisticamente, mas que ganham significados através dos tons de vozes que a atriz Soia Lira emprega em cada situação vivida nas cenas. Para tanto, a atriz utiliza-se do *grammelot*, uma técnica de conversação sem sentido definido, muito empregada pela *comédia dell'arte*. No texto dramático escrito por Luiz Carlos Vasconcelos, a personagem Ceição não tem falas. Há, entretanto, uma rubrica que diz o seguinte: “A velha vem com um fecho de lenha. Faz a leitura dos gravetos e sobe num grito assustado, agarrando um dos gravetos. Olhos esbugalhados, **ela não para de falar**” (Grifo nosso) (VASCONCELOS, 1992, p. 05).

Os signos paralinguísticos estão relacionados ao sotaque, à pontuação, à ênfase, etc. De acordo com Kowzan:

A palavra não é apenas signo linguístico. A forma de pronunciá-la lhe confere um valor semiológico suplementar. A dicção do ator pode fazer com que uma palavra aparentemente neutra e indiferente produza os efeitos mais variados e mais inesperados. (...) O que aqui chamamos tom (cujo instrumento é a voz do ator) compreende elementos como a entonação, o ritmo, a velocidade, a intensidade. A entonação sobretudo, valendo-se da altura dos sons e seu timbre, e através de toda a sorte de modulações, cria os mais variados signos (KOWZAN, 1977, p. 67).

Os signos linguísticos além da forma normalizada (a palavra) possuem ainda variações criadas pelo “tom”, que os falantes e, especialmente, os atores, exploram de forma criativa. Segundo Kowzan (1977, p. 68): “Essas variações podem ter um valor puramente estético, e podem também constituir signos”. O tom, por exemplo, é um signo que não pode ser percebido nas falas no texto dramático escrito, podendo haver, apenas,

indicações nas rubricas de como pronunciar algumas falas. Tais indicações podem ou não ser acatadas pelas atrizes e pelos atores durante a encenação.

Dentro do código cultural, os signos paralinguísticos ajudam, entre outras possibilidades, na construção dos significados relacionados ao estado psíquico ou emocional do falante, ao lugar onde ele reside, à idade que possui e às intenções de suas falas. No que se refere à voz do ator, Patrice Pavis afirma que ela diz sempre mais que o significado da personagem (sua identidade na ficção), não se contentando em levar uma mensagem ou em caracterizar o estado de uma personagem fictícia. Segundo esse pesquisador, ela é também um significante (uma materialidade corporal) aberto e irreduzível a uma significação unívoca, uma marca inscrita na carne viva do auditor que não lhe pode escapar.

A forma ríspida como Ribeiro fala muitas vezes com Argemiro é um exemplo de signo paralinguístico, quando ligado ao tom de voz que o ator emprega ao personagem e que o caracteriza. Um dos poucos momentos em que Ribeiro deixa a rispidez de lado e fala em um tom de voz mais alegre é quando Argemiro conta-lhe a história de uma moça que fugiu com o Capeta, que estava disfarçado de um moço bonito.

Outro exemplo de signo paralinguístico ligado ao tom de voz é quando Ribeiro recorda-se de Luísa: “Foi seis meses em antes de ela ir s’embora. Luísa!” (VASCONCELOS, 1992, p. 13). Fala o nome de Luísa prolongando muito o último fonema, como se quisesse que ela o escutasse, mesmo com toda a distância que os separa. O tom de sua voz é desesperador, como de alguém que precisa muito para sobreviver da pessoa por quem chama.

Podemos destacar também como signo paralinguístico o momento em que Argemiro fala em tom de piedade “O senhor sofreu muito! E ainda a maldita da sezaõ” (VASCONCELOS, 1992, p. 14) e Ribeiro responde com rispidez: “A maleita não é nada. Até ajudou a gente a não pensar” (VASCONCELOS, 1992, p. 14). Essa severidade na voz é um tom bastante presente nas falas de Ribeiro, típico de alguém que está muito doente e não tem ânimo, nem esperanças, nem mais vontade de continuar a viver.

Outro momento em que fica evidente os contrastes no tom de voz de Argemiro é quando ele passa a verbalizar as suas lembranças de Luísa, o que significa que este personagem vive um forte conflito interior, onde entram em choque o amor que sente por Luísa e a lealdade e o respeito que tem para com o seu primo Ribeiro. Nesse solilóquio,

Argemiro fala ora com certa alegria, ora quase que desejando Luísa, ora meio triste e quase repreendendo a si mesmo, ora como se estivesse com raiva de si mesmo por não ter tido coragem de confessar a Luísa o seu amor.

As falas de Argemiro ao final do espetáculo, depois que confessa que também amou Luísa, são em um tom muito rápido e choroso, marcando o seu nervosismo. Neste momento o tom do *grammelot* de Ceição é também nervoso e triste por causa da panela que se quebrou, fazendo derramar toda água purificada que carregava para os primos.

Diferentemente dos signos linguísticos, os signos paralinguísticos não podem ser divididos em unidades mínimas significativas. Segundo Fischer-Lichte (1999), eles são compostos de características substanciais, como a sua variação de tempo, intensidade e frequência; e de características auditivas, como a elevação, duração, qualidade, ressonância, intensidade e desenvolvimento do tom, articulação, ritmo, compasso, etc. Estas também são características que são apresentadas pelos signos sonoros acústicos não verbais, como veremos na sessão seguinte.

2.4.3 Os signos sonoros acústicos não verbais

Os signos acústicos não verbais são aqueles produzidos por A (ator) quando canta, toca, imita vozes de animais, fazem ruídos através de batidas de mãos, pés, objetos, etc.

Um signo sonoro acústico não verbal que é bastante presente no espetáculo *Vau da Sarapalha* é o som dos mosquitos e, junto com ele, o som das batidas das palmas das mãos procurando matá-los que, por se repetirem tantas vezes, criam uma estética, formando um ritmo e transformando-se em signos representativos da presença da malária naquele lugar. De acordo com Fischer-Lichte (1999, p. 231): “Se o entorno do homem está constituído por música, por ruídos e por elementos espaciais, então, estes componentes estão relacionados diretamente e podem remeter um ao outro”. O barulho dos mosquitos é feito pelos próprios atores em cena. É muito presente no espetáculo os sons de animais, que tanto são feitos pelos atores em cena, como são colocados de fora da cena, como sons de passarinhos, de pássaros pretos, de galo, latidos de cachorro (tanto feitos por Jiló, como outros latidos que surgem de fora do palco). Em muitos momentos, há sons fortes de pássaros que parecem gritar e chorar, criando uma atmosfera assombrosa e parecendo anunciar presságios. Nas rubricas do texto dramático os sons desses animais são indicados em alguns momentos: “Vôo e grito de pássaro sobre os homens” (VASCONCELOS, 1992,

p. 13); “Grito de pássaro agourento sobre a velha no lago” (VASCONCELOS, 1992, p. 23); “(...) latidos assustados dos cães do mato e de Jiló” (VASCONCELOS, 1992, p. 14).

Outro som de animal bastante presente no espetáculo *Vau da Sarapalha* é o canto do galo, que na primeira cena marca sempre o início de cada repetição, indicando que começa uma nova madrugada. É constante no espetáculo, também, o cacarejo de galinhas, que servem para representar a presença desses animais na cena. As galinhas não são possíveis de serem identificadas visualmente em cena, mas sua presença é indicada através de um signo sonoro acústico não verbal. Há também nas rubricas do texto dramático algumas referências às ações das galinhas: “Ficou mudo, espiando as três galinhas que ciscam e cantam por ali” (VASCONCELOS, 1992, p. 06); “As galinhas voam sobre a velha e quebram o pote que está sobre o fole” (VASCONCELOS, 1992, p. 06). Esses são signos que são indicados como do movimento proxêmico na dramaturgia, mas que na encenação traduzem-se para signos apenas sonoros acústicos não verbais.

A maioria dos signos sonoros acústicos não verbais de *Vau da Sarapalha* é produzida pelo personagem do Capeta, que com o uso do marimbau¹¹, de instrumentos percussivos e dos próprios objetos de cena, como os potes de barro da cozinha, cria o clima sonoro do espetáculo. Em diversos momentos, o Capeta produz sons percussivos que criam uma atmosfera sombria e tensa. O ritmo que o Capeta executa no marimbau, muitas vezes, impõe o ritmo dos movimentos dos primos. Por isso, esses signos merecerão uma análise mais detalhada no terceiro capítulo dessa pesquisa. A música executada pelo Capeta tem um som triste, como se também conduzisse os sentimentos dos primos. Essas músicas, executadas apenas através de sons percussivos são consideradas signos acústicos não verbais. Entretanto, em *Vau da Sarapalha* há outras músicas que possuem letras e que, dessa forma, possuem também signos linguísticos e paralinguísticos.

O uso da música no teatro leva-nos à construção de significados simbólicos previamente constituídos, podendo significar perigo, alegria, raiva, luto, etc. No espetáculo *Vau da Sarapalha*, expressando a dor de amor dos primos, temos uma modinha. Enquanto os primos cantam essa música com a letra “Coitado de quem namora” (signos linguísticos), Ceição canta a mesma melodia em *grammelot* (signo paralinguístico), ao mesmo tempo em

¹¹ O marimbau é um instrumento criado por um artesão nordestino e inspirado no berimbau-de-latas. É composto por madeira e duas cordas. Os músicos utilizam esse instrumento apoiado nos joelhos para tocá-lo. Ele é bastante usado dentro das produções musicais desenvolvidas pelo Movimento Armorial, a partir da década de 70 do século passado.

que o Capeta emite o aboio por trás da cena e acompanha a melodia cantada pelos primos com o marimbau (acústicos não verbais). Outra música presente em *Vau da Sarapalha* em que há os três tipos de signos sonoros é a que os primos cantam no momento em que Argemiro conta uma triste história de amor a Ribeiro: “Eu vou rodando rio abaixo, sinhá ... Eu vou rodando rio abaixo, sinhá”. No texto escrito aparece a letra dessas músicas, mas na encenação, somam-se aos signos linguísticos apontados pelo texto dramático verbal, signos sonoros ligados ao ritmo e à melodia que trazem novas significações para a cena, gerando uma ambientação melancólica, reforçando os sentimentos de tristeza, saudade e decepção amorosa vivenciados pelos primos.

Entretanto, outras músicas constituídas apenas de signos acústico não verbais estão presentes em *Vau da Sarapalha*, como o aboio e como uma música de melodia triste que o Capeta vez ou outra toca no marimbau. O texto dramático faz algumas referências nas rubricas às músicas executadas pelo Capeta, mas não especifica que peças musicais são estas. Dessa maneira, essas composições surgem junto com a encenação trazendo novos signos para a trama.

Segundo Fischer-Lichte (1999), no teatro, os significados constituídos através do uso da música podem ser divididos da seguinte maneira: significados da música que remetem ao movimento e ao espaço; significados que sugerem objetos e lugares; significados que indicam caráter, estado de ânimo, estado de emoção; e significados que aludem a uma ideia. Em *Vau da Sarapalha*, a música, em muitos momentos, remete ao movimento e até o conduz, como nos momentos em que o andar dos primos é regido pelo som do marimbau. O estado de ânimo e as emoções dos primos também são marcados pelas músicas, que através da presença frequente do aboio traz uma atmosfera triste e de lembranças de um passado amargurado.

Analisar o uso da música no teatro demanda, também, diferenciar previamente a forma como esse uso se relaciona com a produção. No teatro, a música pode ser produzida: em cena; ou fora de cena, que pode ser produzida por músicos presentes no momento da apresentação, ou por meios eletrônicos. Em *Vau da Sarapalha* a música tanto é produzida em cena, em alguns momentos; como fora de cena, mas sempre realizada ao vivo.

Outras variações possíveis na execução da música também são responsáveis por produzirem significados, como: volume (alto, baixo), intensidade (forte, fraco), ritmo

(lento, rápido). Estas possibilidades de variações podem indicar a relação espacial, o estado físico e emocional dos personagens e as intenções e funções destes na cena.

Há também entre os signos sonoros acústicos não verbais o ruído. Este não pertence nem à música nem à palavra.

Enquanto que a música dispõe de uma unidade mínima em um tom, que se une com outras unidades segundo as regras do sistema tonal respectivo para formar sintagmas tonais maiores, para o ruído, não se pode supor a correspondente unidade mínima distintiva (FISCHER-LICHTE, 1999, p. 232).

O ruído é também um signo potente e que possui uma unidade significativa. Em uma apresentação teatral há sempre os ruídos que são: propostos pela encenação, como o som provocado pela matraca¹² em *Vau da Sarapalha*, que sempre surge criando uma atmosfera sinistra; e os que são produzidos pelo ambiente em que a peça está acontecendo, como os sons de pisadas no chão ou do atrito de algum objeto. Há também os que são produzidos intencionalmente pelos atores, como latidos e sons de passarinhos, que no espetáculo *Vau da Sarapalha* são bastante explorados e que funcionam como significados relacionados aos personagens e à situação. Kowzan (1977) aborda o estudo do significado dos ruídos na encenação. Segundo ele, na vida, o ruído pode ser criado naturalmente ou artificialmente. No teatro os ruídos são reconstituídos artificialmente, de acordo com o que o espetáculo quer expressar. Da mesma maneira que a música, as variações dos ruídos originam diversas possibilidades de construção de significados. Os sentidos das situações em que os ruídos estão atuando podem ser modificados através das variáveis de ritmo, volume e intensidade e de acordo com o contexto no qual são realizados.

Mais adiante, os signos sonoros acústicos não verbais serão analisados mais detalhadamente e relacionados aos outros sistemas de signos presentes no espetáculo *Vau da Sarapalha*.

Até o momento, foram expostos alguns dos diversos sistemas de signos que constituem o espetáculo teatral *Vau da Sarapalha*. Estes sistemas de signos podem estabelecer uma quantidade infinita de combinações criando várias possibilidades de significados. Dessa forma, traçaremos no capítulo seguinte uma análise da tessitura dos

¹² Instrumento musical feito, geralmente, de madeira e um pedaço de ferro. É muito usado por pequenos vendedores para chamar a atenção dos clientes e antigamente era usado na quaresma para anunciar as procissões, em substituição aos sinos da Semana Santa.

diversos sistemas de signos presentes em *Vau da Sarapalha*, apontando para algumas possíveis significações e compreendendo os aspectos que formam a teatralidade em *Vau da Sarapalha* e o constituem como texto espetacular.

CAPÍTULO III - VAU DA SARAPALHA - UMA INTERPRETAÇÃO A PARTIR DA SEMIÓTICA

No capítulo anterior, tratamos separadamente sobre alguns dos diversos sistemas modelizantes que estruturam *Vau da Sarapalha*. Neste terceiro capítulo, faremos uma análise das diversas cenas que compõem esse espetáculo, buscando entender os sentidos de seus signos. Para tanto, a consulta ao *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant (2009) foi fundamentalmente importante, assim como o conceito de tradução intersemiótica, apontado por Jakobson (1971), bem como o entendimento dos sistemas modelizantes secundários oferecido pela Semiótica da Cultura e, por último, a noção de *interculturalismo*, apresentada por Pavis (2008). Dessa maneira, a partir desse alicerce teórico, apresentaremos a seguir uma análise de cada uma das cenas do espetáculo *Vau da Sarapalha*.

Cena 1: A circularidade

Como está proposto dentro do texto dramático escrito pelo também diretor Luiz Carlos Vasconcelos, o espetáculo *Vau da Sarapalha* é dividido em 10 cenas e as passagens de uma cena para outra acontecem de maneira muito fluida e quase imperceptível, sempre marcadas por mudanças na luz e na sonoplastia. Essas mudanças de luz e som que acompanham as passagens das cenas também marcam a modificação da atmosfera: tensão, medo, angústia, lembranças, devaneios, tristeza, mistério, sortilégio.

O espaço onde está ambientada a trama traz a ideia de um lugarejo pouco urbanizado e habitado por poucas pessoas, com vários elementos que constituem o cenário indicando um ambiente rural. É interessante perceber que muitos objetos que compõem o cenário em *Vau da Sarapalha* estão dispostos em formato de círculo: a cerca, o jardim, o tronco, os potes de barro, a bacia que representa o lago, etc. O próprio barquinho, que é representado por uma cuia de lata usada para contar a história da moça bonita que fugiu com o Capeta, é também um objeto circular.

Dentre esses objetos de cenário, tem-se uma plataforma quadrada que representa a cozinha onde Ceição executa a maior parte de suas ações. No entanto, os objetos que compõem essa cozinha têm, em sua maioria, o formato circular. Sobre o círculo dentro do quadrado, afirma Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 252): “O círculo inscrito num quadrado

é um símbolo bem conhecido dos Cabalistas. Representa a centelha do fogo divino oculta na matéria, e que anima essa matéria com o fogo da vida”. E é justamente da cozinha de Ceição, quadrado repleto de círculos, que surge o elemento fogo, repleto de significações ambivalentes, sempre trazendo conotações divinas e/ou profanas, como abordaremos mais adiante.

O maior círculo presente no cenário de *Vau da Sarapalha* é o da cerca que abrange todo o espaço que diz respeito à fazenda de Ribeiro. Esse objeto que circula o espaço onde os primos passam toda a trama traz uma ideia de abrigo, de amparo, pois:

Em sua qualidade de forma envolvente, qual circuito fechado, o círculo é um símbolo de **proteção**, de uma proteção assegurada dentro de seus limites. Daí a utilização mágica do círculo, como o cordão de defesa ao redor das cidades, ao redor dos túmulos, a fim de impedir a penetração dos inimigos, das almas errantes e dos demônios. Há lutadores que costumam traçar um círculo em volta de seu corpo, antes de travar combate (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 254).



Figura 2: Captura da tela (00h17min48s)

Dessa forma, a cerca, assim como o tronco onde os primos passam a maior parte do tempo, pode indicar uma forma de Ribeiro e Argemiro se protegerem contra os malefícios do personagem do Capeta, que a todo tempo no espetáculo parece espreitá-los e atormentá-los.

Vau da Sarapalha se inicia com som de passarinhos e com um foco de luz no perdigueiro Jiló que está deitado e parece dormir. Esse início da encenação, destacando um personagem secundário e não os primos, que são os protagonistas da peça, já mostra a forte presença da animalidade nesse espetáculo. Há uma linha muito tênue que separa animal e gente nesse espetáculo, como iremos pontuar em outros momentos da presente análise. O cachorro Jiló veste apenas uma bermuda de cor clara, quase branca. Nada do figurino de Jiló nos remete a um cachorro, mas toda a movimentação do ator em cena traz diversos signos que representam as características de um cachorro, como o andar, a respiração, o coçar-se, os latidos, a forma como cheira as coisas e as pessoas, o jeito como evacua. Desde a primeira cena, embora ainda dormindo, a respiração em ritmo veloz e o balançar da pata, já mostram aos espectadores que ali deitado se encontra um cachorro.

Após nos mostrar o perdigueiro Jiló, essa primeira cena nos apresenta os personagens dos primos em um estado físico debilitado, provocado pela malária, doença que obrigou muita gente a fugir do lugarejo.¹³ Aparece o primo Ribeiro, coberto até a cabeça por um lençol branco. Parece ter uma altura descomunal. Ribeiro tem um semblante fechado, sério, sisudo e altivo e parece caminhar com dificuldade, o que já mostra ou que era bastante velho ou que está em um estado debilitado de saúde. Esse aspecto físico, em definimento, é uma característica dos primos que está presente não apenas no espetáculo teatral que está sendo analisado. É importante frisar que no próprio conto *Sarapalha* (texto primário do qual decorreu a escritura e a encenação *Vau da Sarapalha*), Guimarães Rosa (1984, p.136) chega a se referir aos primos como “dois velhos – que não são velhos”, do que se depreende que a aparência “velha” dos primos é devido à doença da qual sofrem. Dessa forma, essa caracterização de Ribeiro e Argemiro que aparece no conto é traduzida para a cena através da aparência física dos atores, do penteado e de suas vestimentas. A luz que recai sobre os primos, nesse momento, também reforça essa ideia de condição física debilitada, visto que é uma luz amarela e, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 41), o amarelo é a cor “anunciadora do declínio, da velhice, da aproximação da morte”. O amarelo é também a cor do foco que incidia sobre o perdigueiro Jiló, no primeiro momento do espetáculo, o que reforça a igualdade de condições entre os estados em que se

¹³ Vários signos dentro do espetáculo fazem referência à malária: o andar com dificuldade de Ribeiro e Argemiro, as dores no baço, a febre, o vômito, o som dos vários mosquitos, as batidas das palmas das mãos procurando matar os mosquitos, etc.

encontram os primos e o cachorro dentro do espetáculo. Animal e gente estão, em *Vau da Sarapalha*, sob o foco da luz amarela e, dessa forma, em convalescência, definindo, próximos a se tornarem apenas pó e alimento para a terra, ideia que se refrata através dos inúmeros utensílios de barro que se encontram no espaço cênico da personagem Ceição.

Em contraposição a essa proximidade da morte, surge o signo do fole, representando a vida. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 444): “O fole, pelo papel que desempenha e por seu ritmo, representa naturalmente a respiração: é um instrumento produtor de *sopro*, símbolo da vida e, particularmente, da vida espiritual”. E é justamente a única personagem feminina do espetáculo que movimenta esse instrumento que simboliza a vida. Como se a vida, naquele lugar, fosse gerada e mantida por aquela mulher. Ela trabalha no fole enquanto ri alto, atizando o fogo e fazendo crescer suas faíscas. Essa função de protetora e cuidadora da vida relacionada à personagem Ceição será reafirmada em outros momentos do espetáculo, como veremos mais adiante.

O uso da imagem do fogo, a risada de Ceição e os sons sinistros que preenchem o palco oferecem à cena uma atmosfera sobrenatural, clima que vai ser retomado em outros momentos do espetáculo, através da figura do Capeta, dos sons por ele produzidos e de outras manifestações do fogo. Este elemento aparece no espetáculo com diversas significações, que podem nos remeter ao sagrado – como no momento em que Ceição acende velas em seu oratório, e também ao profano – como no instante em que o barco com dois bonecos que representam Luísa e o Capeta navega no mar de fogo, significando o pecado da traição e o inferno.

Dessa forma, o uso do fogo no espetáculo nos remete ao conceito de carnavalização oferecido por Bakhtin (1996), no qual o fogo é símbolo de destruição e, ao mesmo tempo, de renovação da vida. Bakhtin (1996) afirma que uma das características da carnavalização é, justamente, a utilização de imagens inversas que trazem uma ambivalência de sentidos, como é o caso do fogo em *Vau da Sarapalha*. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 440): “A significação sobrenatural do fogo estende-se das almas errantes (fogo-fátuos, lanternas do Extremo Oriente), até o Espírito divino”. É o que ocorre em *Vau da Sarapalha*, onde o fogo tem a sua função divina e demoníaca, de acordo com a situação em que aparece dentro do espetáculo.

Percebe-se ainda que, enquanto os focos de luz que recaem sobre os primos e sobre o cachorro são sempre amarelos ou de cor neutra, aquele que ilumina a cozinha de Ceição é

sempre vermelho, cor que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 944), sendo noturna e centrípeta, representa "o fogo central do homem e da terra, o do ventre e do atamor dos alquimistas, onde pela obra em vermelho, se opera a digestão, o amadurecimento, a geração ou regeneração do homem ou da obra".

Essa luz vermelha, assim como outros signos como o fogo, e os sons produzidos pelo personagem do Capeta, dentro e fora de cena, nos remetem a ideia de inferno. O Capeta é um personagem que Vasconcelos acrescenta à escritura da peça e ao espetáculo, enquanto no conto de Guimarães Rosa ele é apenas citado e comparado ao boiadeiro que levou Luísa embora. E é da cozinha de Ceição que o personagem do Capeta sempre se aproxima. É também o personagem de Ceição que sempre cria o fogo, nas diversas cenas em que este elemento aparece, o que confere a esta personagem uma dimensão divina. O vermelho-escuro simboliza, também, segundo os autores acima mencionados, o ventre, onde a morte e a vida se convertem uma na outra. E é justamente uma mulher que gera esse fogo, como se gerasse a própria vida ou tivesse o poder de encerrá-la, como faz ao final do espetáculo, ao destruir simbolicamente Luiza e o boiadeiro, ao atear fogo no barquinho em que estão os dois bonecos que os representavam. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 944), há uma ambivalência na significação do vermelho-escuro: "escondido, ele é a condição da vida. Espalhado, significa a morte".

Depois que Ceição pára de trabalhar no fole, o fogo aos poucos vai cessando e o foco de luz passa a destacar o primo Ribeiro. Este se desloca com dificuldade até um pedaço de tronco de árvore, descobrindo o corpo, aos poucos. Toda essa retirada do lençol é acompanhada pelo som da matraca, que lembra, também, o som de uma porta rangendo e se abrindo, como se a retirada daquele cobertor fosse uma porta que se abrisse para que o espectador visse o semblante dos dois primos. Depois que o cobertor cai por completo, revela-se que Argemiro era quem carregava Ribeiro sobre seus ombros. Este signo representado pelos corpos dos dois primos já nos revela os cuidados que Argemiro tinha para com Ribeiro na fazenda. Ribeiro é colocado, tanto no conto como no texto dramático, como o mais debilitado pela doença e Argemiro fica na fazenda, embora doente, cuidando do seu primo. Portanto, o fato de carregar o outro nas costas é uma representação que traduz a lealdade, o cuidado e a dedicação de Argemiro com o seu primo. O "carregar nas costas" também conota uma ideia de peso, como se fosse muito árduo para Argemiro cuidar do outro enfermo diariamente. Argemiro, portanto, ao transportar o outro no dorso,

parece transportar uma cruz, objeto que simboliza sofrimento. Sobre a cruz, afirma Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 310): “a iconografia cristã se apoderou dela para exprimir o suplício do Messias mas também a sua presença. Onde está a cruz, aí está o crucificado”. Essa “cruz” carregada por Argemiro representa, dessa forma, o martírio que ele próprio tomou para si, procurando se redimir da culpa por ter se apaixonado pela esposa do seu primo.

Nesse momento, ouvem-se sons percussivos e os dois primos ficam em pés em cima do tronco, um ao lado do outro. O galo canta. A cena fica na penumbra. O som do galo e a pouca iluminação do palco são signos que também representam a madrugada. Um pequeno foco de luz destaca os dois primos em cima do tronco. Há sons assombrosos de vários pássaros, enquanto eles tentam se abaixarem no tronco, em equilíbrio precário, gesto que representa, mais uma vez, o estado debilitado de saúde em que eles se encontram.

Durante essa ação dos primos, um outro som que entra em cena é o dos pernilongos. O barulho dos mosquitos é feito pelos próprios atores, em cena. Ribeiro apanha mosquitos com as mãos, mata-os e limpa as mãos em sua roupa. Depois espanta os pernilongos dos ouvidos. Estes sons e movimentos postos em cena nos remete para um lugar que está assolado por uma doença provocada por um mosquito. Nenhuma referência foi feita, verbalmente, de que aquele lugar havia sido atingido pela malária. Entretanto, já se sabe, pelo que se pode ver e ouvir em cena, que no lugar existe uma grande quantidade de mosquitos e que, pela aparência física debilitada dos primos, em contraste com o vigor da personagem Ceição, que estes sofrem de alguma doença. Associando-se esses signos, supõe-se que seja uma doença provocada por um mosquito. Mais adiante, se terá a confirmação e se saberá que essa doença é a malária, provocada, segundo o Manual de Ações de Controle da Malária do Ministério da Saúde (2006), pela picada do mosquito *anopheles*, portador do protozoário do gênero *Plasmodium*. Sobre a malária, Goulart (2011, p. 33), estudioso das doenças em Guimarães Rosa, afirma que ela: “Provoca no organismo humano uma infecção aguda e crônica, em surtos, resultando em febre intermitente, anemia e aumento do baço”. Esses são sintomas que os primos Argemiro e Ribeiro apresentam durante o espetáculo.

Enfatizando a presença desses mosquitos cuja picada provoca a malária, os primos se cobrem, como se protegendo da picada e do barulho desses insetos. Ao colocarem o cobertor por cima dos rostos, Ribeiro e Argemiro formam figuras que se assemelham a

fantasmas, imagem que reforça a ideia de proximidade daqueles homens com a morte. Logo em seguida, em contraposição a essa ideia de doença e morte que as imagens dos primos trazem, aparece Ceição com movimentos cheios de vida, falando com vigor o seu *grammelot* e carregando um grande feixe de lenha por baixo dos braços e outro pequenino que, em seguida, retira do bolso do avental. Ela começa a fazer movimentos em que parece benzer um pequenino feixe de lenha que tem na mão e joga-o ao chão, olhando-o com ar de satisfação, como se o que pretendia fazer com ele tivesse dado certo. Estavam, assim, os maus agouros afastados. Essa relação de Ceição com o feixe de lenha faz com que ela se assemelhe a uma feiticeira, pois:

E se vemos, tantas vezes, nos contos e lendas, feiticeiras a carregarem feixes de lenha, é sem dúvida por causa desse simbolismo – que estabelece uma aproximação entre o feixe de lenha, o fogo e o espírito, sob a enganosa aparência da pobreza de andrajos. O feixe de lenha seca contém riquezas do espírito e as energias do fogo, conhecimento e poderes (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 420).

Dessa maneira, a personagem Ceição traz mais uma vez os vigores do fogo e a energia da vida, através da lenha, para aquele lugar, em contraposição à convalescença dos primos. Essas ações de Ceição também mostram que é ela quem tem o conhecimento para poder lidar com a lenha, com o fogo, com as ervas e com outros elementos que aparecem no espetáculo com uma significação mística.

O fato de Ceição, nesse momento, aparecer com os gravetos na mão, benzendo-os, remete ao Orixá Ossanha, também conhecido como Ossaim, cuja imagem é representada segurando ervas ou galhos de árvore secos, como podemos observar a partir das imagens abaixo:

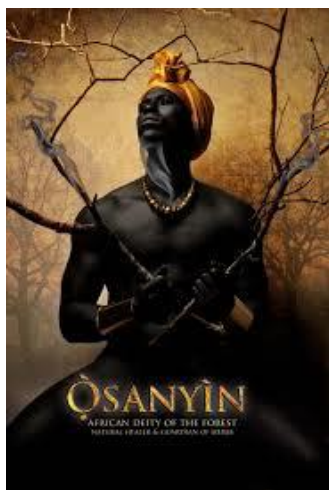


Figura 3: Ossanha.

<http://20denovembro.com.br/20-de-novembro/orixas-revisitados-parte-i/>



Figura 4: Ossanha.

<http://igordeoxum.blogspot.com.br/2011/04/lenda-de-ossanha.html>



Figura 5: Captura da tela do vídeo (00:11:39)

Ossanha é também um Orixá que cura através das ervas. É o que Ceição parece fazer em alguns momentos no espetáculo *Vau da Sarapalha*: buscar, através das ervas, a cura espiritual e física para os primos. No conto de Guimarães Rosa, Ceição é aludida, muitas vezes, como “negra”. Nas rubricas do texto dramático, ela é referida como “velha”. De acordo com as suas ações dentro do espetáculo, podemos inferir que Ceição é uma “preta velha”. O ato de benzer os gravetos e, em outros momentos, fazer rituais diante da água, bem como as giras que faz com o corpo ao som de músicas de origem africana, o entendimento dos sortilégios e a comunicação que consegue estabelecer com o personagem do Capeta fazem de Ceição uma personagem que amalgama arquétipos do misticismo feminino como a feiticeira, a bruxa, a rezadeira e a “preta velha”. É importante frisar que, nos vilarejos e pequenas cidades do interior do Brasil, a linha que separa as rezadeiras das “pretas velhas” é muito tênue e, muitas vezes, uma única mulher reúne estes dois papéis.

Apesar de ter como apoio os cuidados de Ceição, sempre direcionados para a cura dos primos, Ribeiro já conta com a certeza da morte e parece, inclusive, desejá-la, como fica perceptível em algumas de suas falas: “Tá custando, primo Argemiro”

(VASCONCELOS, 1992, p. 02). Ao falar que “está custando”, fica subentendido que Ribeiro se refere ao fato de que a morte está demorando a chegar, pois ele deseja que sua vida tenha logo um fim, como ficará explícito em outros momentos do espetáculo. Já Argemiro, nessa primeira cena, demonstra a sua vontade de viver e a sua esperança de ser curado ao dizer: “É do remédio... um dia ele ainda há de dar conta do danado!” (VASCONCELOS, 1992, p. 02).

Para praticar tal cura e zelar pelos primos, Ceição segue em seus trabalhos, amassando um pó em seu pilão, cuidando das galinhas, puxando o fole e atizando o fogo. Estas não aparecem na peça, mas alguns signos as representam, como o cacarejo e o fato de Ceição, vez por outra, jogar milho ao chão e em outros momentos espantá-las. A posição dos braços de Ceição, em vários momentos do espetáculo, lembra as asas desse animal.

No momento em que Ceição cuida das galinhas, os sons destas e a posição daquela fazem com que se pareça que ambas vão pôr um ovo. Dessa forma, reforça-se a ideia já apresentada anteriormente, de que o lado animalesco nos personagens de *Vau da Sarapalha* é muito forte: a corporeidade de Ceição se assemelha a de uma galinha; a de primo Argemiro e alguns sons que ele emite parecem com os sons de um pássaro; a do primo Ribeiro, assim como os grunhidos que este vocaliza, lembram a aparência de um cachorro; a do Capeta parece com a de uma Coruja, com o seu pouso sobre o fole e com seus olhos arregalados e bastante atentos, como se espreitasse os outros e trouxesse maus agouros. Em uma ironia dramática, o único personagem que já é essencialmente um animal, o perdigueiro Jiló, parece trazer uma humanidade dentro de si, ao entender muito dos sentimentos que são postos no palco, principalmente na última cena do espetáculo. Conclui-se, então, que a humanidade e a animalidade se confundem em *Vau da Sarapalha*, colocando animal e gente dentro de uma mesma condição: a de seres repletos de sentimentos, mas, por vezes, instintivos e irracionais.

Para que se entendam as características animalescas presentes na postura corporal e nos sons emitidos por cada um dos personagens, é necessário compreender a simbologia de cada um desses animais. Começemos pela galinha:

A galinha exerce o papel de psicopompo nas cerimônias iniciáticas e divinatórias dos bantus da bacia congolosa. Assim, no ritual iniciatório das mulheres xamãs entre os luluas, relatado por Dr. Fourche (FOUG), a candidata a xamã, à saída da

fossa onde cumpre sua prova de morte e de renascimento, é considerada definitivamente entronizada quando um de seus irmãos suspende uma galinha em seu pescoço: *é através desse sinal que ela exercerá daí em diante o poder de atrair no mato as almas de médiuns defuntos, para conduzi-los e fixá-los ao pé das árvores a eles consagradas* (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 457).

Como se pode perceber através da citação acima, a galinha está muito ligada aos poderes sobrenaturais de mulheres xamãs, que tinham as faculdades da cura e da comunicação com os espíritos. Aqui, mais uma vez, temos um signo, o da galinha, que reforça esse caráter divino da personagem Ceição. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 457) ainda acrescentam: “O sacrifício da galinha para a comunicação com os defuntos, costume espalhado por toda a África negra, provém do mesmo simbolismo”. Olhando por esse prisma, reforça-se a ideia de Ceição como uma “preta velha”, visto que a galinha é um dos animais mais utilizados para a prática do Axé, força sagrada que permite a existência dinâmica do processo vital e o dividir. O Axé é praticado em religiões de matriz africana, como o Candomblé, e é realizado para a remissão dos pecados e para a cura de doentes. Subentende-se, dessa forma, que a relação de Ceição com as galinhas está ligada às práticas ritualísticas de cura em intenção dos primos que sofrem com a malária.

O cachorro é outro animal que tem a função de psicopompo e, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009), em vários ritos de costume órfico, o cachorro e a galinha aparecem associados. Segundo esses autores:

A função mítica do cão, universalmente atestada, é a de **psicopompo**, i.e., guia do homem na noite da morte, após ter sido seu companheiro no dia da vida. De Anúbis a Cérbero, passando por Thot, Hécate e Hermes, ele emprestou o seu rosto a todos os grandes guias de almas, em todos os escalões de nossa história cultural ocidental. Mas existem cães no universo inteiro, e em todas as culturas eles reaparecem com variantes que não fazem senão enriquecer esse simbolismo fundamental (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 176).

Em várias culturas o cachorro é associado à ideia de morte. E é justamente o personagem de *Vau da Sarapalha* que mais verbaliza o seu desejo de morrer, Ribeiro, que realiza alguns gestos e sons semelhantes aos de um cachorro. Ribeiro é, também, o mais debilitado de saúde, o que o aproxima mais da morte do que os demais personagens do espetáculo. Essa associação do cachorro com a morte é apontada por Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 177): “A décima terceira e última constelação do antigo Zodíaco

mexicano é a constelação do Cão; ela introduz as ideias de morte, de fim, de mundo subterrâneo (BEYM), mas também as ideias de iniciação e renovação...”.

No que diz respeito à corporeidade e algumas sonoridades que Argemiro realiza semelhantes à de um pássaro, também podemos encontrar pontos de identidade com o papel que este personagem exerce dentro do espetáculo. É Argemiro quem, em suas conversas com Ribeiro, defende a vida e a esperança de melhorar, em oposição ao desejo de morte do seu primo. E, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 689): “O pássaro é uma imagem muito frequente na arte africana, especialmente nas máscaras. Simboliza a força e a vida; (...) *Vê-se com frequência, nos vasos, o tema da luta entre o pássaro e a serpente, imagem da luta entre a vida e a morte* (MVEA, 129)”. Assim sendo, é o personagem Argemiro, em *Vau da Sarapalha*, quem luta pela vida e tem a esperança de recuperar a sua saúde. É ele quem tem a perspectiva de que o remédio os cure, ao afirmar: “É do remédio... um dia ele ainda há de dar conta do danado!” (VASCONCELOS, 1992, p. 02). Dessa forma, o pássaro que há em sua performance, representa a força e a luta pela vida.

Quanto ao personagem do Capeta, sua postura corporal e alguns sons que emite lembram uma coruja. Este é um animal que também traz uma significação ligada à morte. Para Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 293): “Ainda em nossos dias, a coruja é a divindade da morte e a guardiã dos cemitérios, para numerosas etnias indo-americanas (REIN)”. Mas, outras significações tenebrosas também são associadas a esse animal e que condizem com o papel exercido pelo personagem Capeta dentro do espetáculo. Para os astecas, a coruja simboliza o deus dos infernos. Dessa forma, as posturas semelhantes à de uma coruja do personagem do Capeta reforçam a ideia de ser que traz os maus agouros, o sofrimento, a morte e a condenação para aquele lugar acometido pela malária, onde vivem os primos Ribeiro e Argemiro.

Dessa maneira, as características animais presentes na postura corporal e nos sons emitidos por cada um dos personagens são representativas, também, de traços de suas personalidades.

Após Ceição jogar o último punhado de milho para as galinhas, ouve-se uma batida percussiva e apenas o foco de luz dos primos permanece aceso. Em seguida, ouve-se o galo cantar. O canto do galo, nessa primeira cena, marca sempre o início de cada repetição, como se indicasse que é uma nova madrugada. De acordo com Chevalier e Gheerbrant

(2009, p. 457): “O galo é, universalmente, um símbolo solar, porque seu canto anuncia o nascimento do Sol”. Os índios pueblos acreditavam que os galos foram colocados no mundo para acordar as pessoas quando o dia surge. Eles também têm um papel de psicopompo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 478), o galo “iria anunciar no outro mundo o advento da alma do defunto, e conduzi-la até lá”. Olhando por esse prisma, o canto do galo em *Vau da Sarapalha* pode estar anunciando tanto a chegada do dia, como a aproximação da morte para os primos.

Toda essa primeira parte da Cena 01 é realizada em um ritmo muito lento, tanto no que diz respeito aos movimentos corporais, como em relação à voz dos personagens. Essa lentidão nos movimentos e na fala remete muito a pessoas que acabaram de acordar, com a madrugada ainda viva. A lentidão é, também, uma característica do tempo em lugares pouco urbanizados. Essa vagarosidade reforça, ainda, a ideia de pessoas doentes, assoladas pela malária, sem ânimo e sem energia para viverem.

As ações que se seguem são uma repetição dos acontecimentos da primeira cena. Essa repetição acontece duas vezes e reforça a ideia de circularidade presente no espetáculo *Vau da Sarapalha*. O círculo, em várias culturas, simboliza o tempo:

*Do círculo e da ideia do tempo nasceu a representação da roda, que deriva dessa ideia, e que sugere a imagem do ciclo correspondente à noção de um período de tempo (etimologicamente, o hebraico associa a torre, que é **circular**, com o verbo **mover-se em círculos**, girar, dar volta; da mesma forma, liga a geração humana a esse “mover-se em círculos”). O simbolismo do círculo abrange o da eternidade ou dos perpétuos reinícios (RUTE, 333) (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 253).*

Esses reinícios de que falam Chevalier e Gheerbrant (2009) são bastante evidentes dentro de *Vau da Sarapalha*, com as repetições da primeira cena do espetáculo demonstrando o cotidiano dos primos, que seguem uma rotina muito rígida, com nada de novo acontecendo naquele lugar. Tudo o que eles fazem acaba desembocando no mesmo ponto e rotineiramente suas ações repetem-se. Essa circularidade relacionada ao tempo estará presente em outros sistemas de signos no espetáculo, como veremos mais adiante.

No momento em que realizam pela primeira vez as ações da cena que abre o espetáculo, o ritmo dos movimentos é lento. Já na segunda vez, os atores executam as ações e as falas em um ritmo intermediário, como em um compasso mais cotidiano, mais usual no dia a dia de pessoas comuns. Na terceira vez em que acontece esta cena, o tempo

se torna bastante acelerado, o que cria um clima tenso para a cena. Reforçando essa tensão vem a música, com sons percussivos metálicos fortes e um aboio, que é um canto vagaroso, longo e triste. O aboio é uma música que reforça a ambientação temporal da madrugada, e serve para acordar e conduzir o gado:

O aboio, canto do cotidiano de trabalho dos vaqueiros, é marcado por ritos ligados à condução da boiada, à *performance* do trabalho e do canto, e é revestido dos caracteres rítmicos e mágicos, com índices encantatórios, pois é pela voz e pelos gestos que os vaqueiros conduzem os animais. A cantiga não tem apenas o caráter pragmático do trabalho, mas também características poéticas, semelhante à cantoria no improviso e na estrutura dos versos e estrofes. A diferença está na ausência de instrumentos musicais e na utilização exclusiva da voz, que, por sua vez tem processos desencadeados pela memória e traz à tona as experiências do cotidiano e a sabedoria adquirida ao longo dos tempos (MAURÍCIO, 2012, p. 16).

O aboio representa, também, de certa maneira, o sincretismo entre as culturas brasileiras e africanas, visto que, segundo Leite (1990), foi um canto trazido pelos escravos da Ilha de Madeira. Entretanto, o aboio em *Vau da Sarapalha* não se restringe apenas a essas significações. O homem com quem Luísa, mulher de Ribeiro, fugira, era um boiadeiro. Dessa maneira, o aboio é uma representação do boiadeiro que levou Luísa embora. O boiadeiro é, de forma indireta, em vários momentos dos diálogos dos primos, associado ao Capeta. E é este personagem quem faz o som do aboio fora de cena. Dessa forma, o aboio surge no espetáculo como um som ligado tanto às aflições amorosas dos primos, como ao sobrenatural. O aboio é, segundo Maurício (2012), assim como a toada, um canto melancólico e que muitas vezes anuncia sofrimento. E é a partir do momento em que o aboio surge pela primeira vez na cena que os presságios começam a ocorrer, prenunciando que algo triste e que irá quebrar com a rotina daqueles primos, que até então viviam em harmonia, irá acontecer.

É quando surge pela primeira vez o aboio que primo Ribeiro levanta-se tremendo muito, como se a música o atormentasse e reavivasse a sua memória. Enquanto isso, Argemiro permanece ao seu lado, com os braços encolhidos, enrolando a ponta do lençol, parecendo está incomodado, mas bem mais contido, por não poder demonstrar a sua angústia e tristeza. Uma batida percussiva forte encerra o aboio e com ela o foco de luz dos primos se torna mais claro. Ouve-se o grito forte de um pássaro e o barulho dos mosquitos. Esses são os movimentos e sons que marcam a passagem para a última repetição da primeira cena, agora em um ritmo muito acelerado.

O aboio, os movimentos mais trêmulos, o graveto que fica na mão de Ceição, após benzê-los, primeiro presságio que Ceição tem e que a deixa preocupada, já são signos que anunciam que algo diferente, naquele dia, irá acontecer.

Cena 2: O pote despedaçado – um círculo quebrado

A atmosfera criada no primeiro momento do espetáculo, é reforçada no início da Cena 2, quando o pote de barro cheio de água que Ceição segurava cai no chão, quebrando-se e se concretizando como o segundo presságio de que algo de diferente e triste iria acontecer naquele dia. O pote de barro que se quebra é também um objeto circular, o que representa, metaforicamente, a quebra da circularidade da rotina cotidiana dos primos. Nesse momento, abre-se um foco de luz sobre o pote quebrado, o que evidencia a importância daquele fato. O pote de barro, em *Vau da Sarapalha*, surge das mãos da única personagem feminina, o que está de acordo com o seu simbolismo geral e muito conhecido na Índia,

onde o pote é um símbolo aquático, mas sobretudo um símbolo feminino. Em certos cultos de origem dravidiana, a própria Deusa é representada por um pote. (...) A *dança do pote*, muito antiga, era um rito de fertilidade que colocava em evidência o simbolismo sexual do utensílio (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 738).

O próprio formato do pote lembra o útero, que é um órgão feminino e que faz a gestação da vida. O pote quebrado, nesse momento do espetáculo, pode significar o prenúncio da ruptura entre uma vida em comum entre os dois primos, ou seja, da “quebra” de um laço de amizade muito forte. Embora o sentido que Chevalier e Gheerbrant (2009) nos mostra sobre o pote seja algo aparentemente distante de nossa cultura, tal significação torna-se coerente se pensarmos o teatro, como um “cruzamento de culturas”:

É na *encruzilhada* dos caminhos que se cruzam, das tradições e práticas artísticas, que talvez possamos perceber a hibridação distinta das culturas, bem como onde reencontrarão os tortuosos caminhos da antropologia, da sociologia e das práticas artísticas. O *cruzamento* é tanto um entrecruzar de caminhos, quanto a hibridação de raças e tradições. Essa ambiguidade ajusta-se maravilhosamente para a descrição dos laços que existem entre as culturas: isso porque as mesmas se interpenetram, seja uma passando para o lado da outra, seja reproduzindo-se e reforçando-se graças à mestiçagem (PAVIS, 2008, p. 06).

Dessa forma, a quebra do pote de barro coincide com a ruptura nas ações rotineiras dos primos, com Ribeiro permanecendo calado, sem comparar a sua vida com a do

cachorro, como fazia todos os dias. É apenas após o pote se despedaçar, que os primos iniciam um diálogo diferente dos que vinham mantendo diariamente. Entretanto, é uma conversa com uma função fática, já que Argemiro a inicia com o mero objetivo de estabelecer uma interação com o primo e romper o silêncio no qual Ribeiro se encontra. Esse diálogo fático é interrompido quando Ceição sai de sua cozinha com passos curtinhos cantando uma modinha, sempre em *grammelot*. Os primos acompanham a música cantada por Ceição, murmurando a letra “Coitado de quem namora...”. A letra desta música é, também, a epígrafe do conto roseano *Sarapalha*. A epígrafe do conto traz as seguintes palavras:

Canta, canta, canarinho, ai, ai, ai...
Não cantes fora de hora, ai, ai, ai...
A barra do dia aí vem, ai, ai, ai...
Coitado de quem namora!...

E logo abaixo dessa epígrafe, Guimarães Rosa (1884, p.131) coloca: “O trecho mais alegre, da cantiga mais alegre, de um capiau beira-rio”. Há aqui um paradoxo: embora colocada como a canção mais alegre do capiau, os versos têm uma temática triste e é, no espetáculo, também cantada de forma melancólica pelos primos. Estes têm razão em acreditar na tristeza “de quem namora”, visto que ambos sofrem pelo amor de uma mulher que os abandonou. Dessa forma, percebe-se que há dentro de *Vau da Sarapalha* uma tradução da própria epígrafe que abre o conto de Guimarães Rosa. Sobre essas transformações que ocorrem do conto para a cena, Ramos destaca:

A introdução de um texto em outro acarreta, assim, uma nova disposição do primeiro texto, chamado pelo autor de “texto-mãe”. O texto externo, no seu devir de internalização, também se transforma, e cria uma nova mensagem, uma nova configuração semiótica. Por outro lado há uma certa imprevisibilidade na transformação a que é submetido o texto-mãe, dada a complexidade e a multiplicidade de níveis dos componentes participantes na interação textual (RAMOS et al in: MACHADO, 2007, p. 33).

Dessa forma os versos que aparecem no “texto-mãe”, o conto *Sarapalha* de Guimarães Rosa, ganham melodia na encenação, transformando-se, e aparecem não abrindo o espetáculo, como acontece no conto, mas ao final da segunda cena, já prenunciando que mais adiante os primos revelarão um para o outro as suas lembranças e os seus sofrimentos amorosos.

A canção entoada pelos primos na encenação é uma modinha, um gênero musical da cultura popular que, segundo Freitas (1974, p. 433) “é essencialmente uma canção, romança ou ária, de fundo amoroso, muito vulgarizada pelos séc. XVIII e XIX”. Em Portugal, a modinha extingue-se no final de oitocentos, mas aqui no Brasil, até hoje, ainda é muito popular. Geralmente a modinha é homofônica, mas no caso de *Vau da Sarapalha* é polifônica¹⁴, pois Ceição canta em *grammelot*, os primos em língua portuguesa e o Capeta acompanha com o aboio, formando um arranjo para a música que parece ter inspiração no *moteto*, que é uma técnica de canto medieval onde existem várias vozes cantando em línguas diferentes. Sobre a música, afirma Coelho Netto (in Guinsburg, 1978, p. 114): “No caso em que ela é acrescentada ao espetáculo, seu papel é o de sublinhar, de ampliar, de desenvolver, às vezes de desmentir os signos dos outros sistemas, ou de substituí-los”. Assim, no momento em que surge essa modinha, cantada pelos personagens em cena, a música vem enfatizar os sofrimentos amorosos dos primos, tanto através do tema de sua letra, como de sua melodia melancólica.

Ceição parece dançar a música, sempre com passinhos curtos. Os primos fazem um balanço com o corpo, sempre de cócoras, como se estivessem sendo embalados ou ninados por aquela música. Depois, ouve-se a melodia da mesma música tocada no marimbau e eles se assustam e param de cantar. O assombro dos primos acontece por ser o marimbau um instrumento de cordas que é associado ao boiadeiro que levou Luísa e é executado atrás da cena, pelo Capeta, que também é associado ao homem que levou a mulher amada para longe. O marimbau, por ser um instrumento de inspiração africana, traz imbricado a si toda uma significação mística ligada aos rituais religiosos do candomblé, da umbanda e da magia negra e branca para a cena.

Cena 3: As lembranças

A Cena 3 se inicia com um som percussivo que interrompe a música cantada por Ceição e pelos primos. Ao findar a modinha que cantavam, primo Argemiro expressa, mais uma vez a sua esperança de ser curado:

¹⁴ A música polifônica utiliza-se de uma técnica de composição onde várias vozes são sobrepostas, cada uma com um caráter melódico e rítmico individualizado, diferentemente da música monofônica, onde há apenas uma voz ou são desenvolvidas várias vozes em uníssono ou à distâncias de oitavas.

Entretanto, Ribeiro o corta rispidamente, sempre com ar sisudo, como se estivesse o repreendendo: “Pra quê, primo Argemiro? A gente não tem nem pra quem deixar. Nem vizinhos” (VASCONCELOS, 1992, p. 08). Nesse momento, luz do palco escurece e os focos de Ribeiro, de Argemiro, que agora não se encontra mais no tronco, da cozinha de Ceição e do jardim são reforçados. A iluminação desse momento reforça a ideia de flash-back, e primo Argemiro que antes expressava planos para um futuro onde estaria curado, passa a voltar-se para o seu passado. É quando passa a recordar a chegada da epidemia da malária naquele lugar em que vivem:

Nesse momento, Ribeiro sai do tronco e caminha de cócoras até o jardim e pega um pequenino jarro de flor. O jardim de flores é o único espaço onde podemos perceber a presença do colorido dentro da cena. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 512): “O jardim é um símbolo do paraíso terrestre, do Cosmo de que ele é o centro, do Paraíso celeste, de que é a representação, dos estados espirituais, que correspondem às vivências paradisíacas”. Segundo a Bíblia, no livro do *Gênesis*, o Paraíso terrestre, cultivado por Adão, era um jardim, o Éden. Dessa forma, indo até ao jardim, Ribeiro parece buscar um passado onde havia felicidade e vida naquele lugarejo, parece querer ir ao encontro do paraíso, onde há a presença da mulher amada. Esse é o único momento do espetáculo em que um dos personagens interage com o espaço do jardim. É como se Ribeiro pegasse no jardim um pouco de vida para ele. Vida esta que está ligada ao passado, às suas memórias, ao amor de Luísa. O jardim está presente, também, nas temáticas amorosas e é compreendido, muitas vezes, como um lugar de repouso idílico. Dessa maneira, a ida de Ribeiro ao jardim pode representar o refúgio para a sua dor ou a busca da mulher amada na forma de uma flor, visto que o jardim também pode representar a expressão de um desejo. Sobre isso, afirmam Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 514-515):

“O jardim designa, muitas vezes, para o homem, a parte sexual do **corpo feminino**”. A expressão de profundo encantamento que Ribeiro tem no momento em que pega o jarrinho de flor, como se tomasse a própria mulher amada em seus braços, confirma essa relação entre o jardim e a expressão do seu desejo mais intenso, que é Luísa.

Logo após o momento em que Ribeiro segura o jarro de flor, Argemiro forma uma pequena fogueira com os gravetinhos que Ceição havia deixado no chão e sopra, como se quisesse criar fogo. Ceição e Ribeiro matam mosquitos no ar com as palmas das mãos. O som do sopro de Argemiro, das palmas das mãos de Ceição e Ribeiro e do pássaro segue um ritmo e forma uma música. Por trás da cena, o Capeta toca o seu marimbau e vocaliza uma melodia triste e funesta, o que traz um aspecto sobrenatural para a música que os outros personagens estavam a construir com os seus movimentos. Sobre o uso desse tipo de recurso sonoro na cena, afirma Coelho Netto (1978, p. 114): “As associações rítmicas ou melódicas ligadas a certos gêneros de música (...) podem servir para evocar a atmosfera, o lugar ou a época da ação”. Nesse momento do espetáculo, essas combinações sonoras surgem criando uma atmosfera sinistra que tem a ver com a relação que há entre o mosquito e o Capeta. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 623), o mosquito “procura obstinadamente violar a vida íntima de sua vítima e se alimenta do seu sangue”. É o que parece desejar o Capeta, sempre a atormentar os primos com os seus sons, em diversos momentos do espetáculo: interferir na vida dos primos, causando-lhes sofrimento. O mosquito da malária, especificamente, é associado à *Esfinge* que previu o destino de Édipo:

Um historiador grego da mitologia acha que a famosa esfinge de Tebas, *virgem de unhas curvas, de cantos enigmáticos* (Sófocles), esse monstro que propunha enigmas aos passantes e os devorava, não era senão o mosquito da malária. O monstro morreu quando Édipo resolveu o enigma secando os pântanos através de um sistema de drenagem”. (...) De outro lado, o pântano é um dos símbolos do **Inconsciente**. Este não libera as suas águas mortas que fermentam e que multiplicam os mosquitos a não ser que sejam abertos canais; esses canais do inconsciente são as vias de expressão de si mesmo, os sonhos, a palavra, a poesia, a pintura, a música (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 623).

Dessa maneira, podem-se entender os sortilégios que aparecem a todo instante no espetáculo, como os ditos dessa *Esfinge*, que assume a forma do mosquito. Nesse sentido, em *Vau da Sarapalha*, o mosquito também pode ser associado ao próprio Capeta, e os pântanos, ao inconsciente dos primos, que através de sentimentos de culpa e de mágoas

não liberam as suas próprias águas mortas que atraem o mosquito (o monstro, o Capeta, os seus sofrimentos). As lembranças de Luísa surgem trazidas por essas águas mortas, como um desejo atormentado, como um desatino, como os delírios febris causados pela maleita, como consequência da picada do mosquito e como uma tentação do demônio, afinal, mosquito e Capeta confundem-se em sons e ambos provocam o sofrimento dos primos.

Cena 4: O pilão – entre a terra e o céu

A Cena 4 tem início com Ribeiro pedindo a Argemiro para, quando morrer, ser enterrado no cemitério do povoado. Argemiro, nesse momento, caminha de costas até Ribeiro. Esse caminhar de costas, sem encarar o outro, remete a uma significação de que Argemiro tem algo a esconder de Ribeiro. A própria posição das mãos de Argemiro, sempre encolhidas na região do tórax, região relacionada aos sentimentos, inclusive onde se situa o chakra cardíaco, responsável pelas emoções, pode significar uma tentativa de esconder os seus sentimentos de Ribeiro.

Ceição observa o diálogo dos primos, pega um ramo de ervas, benze os objetos da cozinha e, em seguida, joga-o dentro do pilão e começa a batê-lo. O pilão é um objeto bastante usado por Ceição e reforça a dimensão mística dessa personagem, visto que o movimento deste objeto é realizado de acordo com a direção do Eixo do mundo, unindo o universo terrestre ao universo celeste. E, ao que parece, é este justamente um dos papéis exercidos por Ceição dentro do espetáculo. É ela quem, através do seu *grammelot*, exerce o poder de comunicação com as entidades além-mundo e tenta traduzir as premonições para os outros personagens da trama. É Ceição, também, que exerce o papel de cura através do conhecimento e do uso sobrenatural da água, do fogo e das ervas. No que diz respeito à cura, o objeto do pilão também exerce o seu papel junto a Ceição, pois, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 717), ele “tem o atributo de afastar as doenças; ele é o destruidor da morte”.

O pilão, dessa forma, é um instrumento que auxilia Ceição no seu objetivo de curar os primos. Ainda sobre o pilão, afirmam Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 717): “Conta-se, na Birmânia, que o pilão, que esmagou especiarias durante toda uma vida de mulher, está tão impregnado de odor que desperta os mortos, rejuvenesce os velhos, torna os jovens imortais”. E é nesse momento do espetáculo em que o cheiro das ervas invade o olfato do público. O cheiro das ervas é também um signo. Embora não possa ser visto ou ouvido, é

percebido pelo olfato e traz um significado de cura, como se com aquelas ervas que Ceição bate dentro do pilão, ela tentasse trazer de volta a saúde e a juventude de Ribeiro e Argemiro. Aqui, mais uma vez, as ações de Ceição podem ser associadas ao Orixá Ossanha, devido a seu conhecimento do uso das ervas.

Após essas ações no pilão, Ceição começa a tentar pegar uma galinha, sempre falando o seu *grammelot*. Ao agarrar a galinha, arranca-lhe uma pena. A galinha, mais uma vez, é representada apenas por sons de cacarejos. Depois, Ceição começa a benzer Ribeiro com a pena. Em seguida, sopra a pena, como se espantasse as más energias que nela haviam ficado, falando calmamente e baixinho o seu *grammelot*, como se tivesse com uma satisfação de dever cumprido por ter espantado os maus agouros que estavam sobre Ribeiro e realizando, através da pena da galinha, o seu Axé. Durante toda essa movimentação de Ceição, Ribeiro come torrões de terra e os oferece a Argemiro. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 879): “Algumas tribos africanas têm o hábito de *comer a terra*: símbolo da identificação. O sacrificador prova a terra; dela, a mulher grávida come. O fogo nasce da terra comida (...). Também na religião védica, a terra simboliza a mãe, fonte do ser e protetora contra qualquer força de destruição”.

Dessa forma, a terra que Ribeiro come, justamente em um momento em que Ceição faz um ritual de purificação com a pena em torno dos primos, pode indicar a busca do fogo que nasce da terra e rege a vida, assim como pode representar a procura pelo amparo materno ou pelo colo feminino, como um escudo em proteção às forças destruidoras do Capeta. Entretanto, até mesmo esse caráter maternal da terra é ambivalente, pois, ela dá e tira a vida. Na Bíblia, no livro de Jó, Cap. I, 20-21, temos: “Então Jó se levantou, rasgou o seu manto, rapou a sua cabeça e, lançando-se em terra, adorou; e disse: Nu saí do ventre de minha mãe, e nu retornarei para lá”. Assim sendo, a terra oferece duas funções contrapostas: ao mesmo tempo em que oferece o alimento para o homem, gerando vida, precisa dos mortos para se alimentar, o que a torna também destruidora.

Dessa maneira, ao comer torrões de terra, Ribeiro, ao passo que busca a vida, antecipa, também, a sua própria morte. A terra é algo bastante presente no espetáculo *Vau da Sarapalha* e pode ser encontrado em diversos objetos que compõem o cenário, como potes, bacias e panelas feitas com barro, assim como em diversos sacos que estão ao redor da cozinha de Ceição. Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 878-879) afirmam que em várias culturas a terra representa os aspectos femininos do mundo. De acordo com estes autores:

“todos os seres recebem dela o seu nascimento, pois é mulher e mãe (...). O animal fêmea tem a natureza da terra (...). A terra é a virgem penetrada pela lâmina ou pelo arado, fecundada pela chuva ou pelo sangue, o sêmen do céu” . A terra é colocada, ainda, segundo os autores acima mencionados, como o lugar dos conflitos da consciência humana. Assim, sendo, quando Ribeiro come torrões de terra, pode está colocando para dentro de si a própria Luísa, visto que a terra é uma representação do feminino. Pode também está trazendo vida e morte, visto que a terra é o princípio e o fim da vida. A terra que Ribeiro come pode, também, está representando o seu consciente e as suas situações de conflituosas, onde entram em choque o amor pela mulher amada e a sua honra.

Cena 5: O fogo e o tambor – entre a vida e a morte

No início da cena 5, essa contradição entre vida e morte permanece, como podemos observar na fala de Ribeiro: “Esta carcaça bem que está aguentando. Mas agora, já estou quase vendo meu descanso, que está chega não chega, na horinha de chegar” (VASCONCELOS, 1992, p. 12). Percebe-se que há uma ambivalência em seu discurso, que na primeira sentença diz que seu corpo está resistindo, e na segunda afirma que sua morte está próxima.

Nesse momento, sons percussivos em ritmo rápido invadem a cena e criam um clima sombrio, tenso e que provoca medo, deixando um suspense no ar e reforçando ideia de proximidade da morte. São sons de tambores que fazem Ribeiro tremer e cobrir os seus braços, enquanto que a iluminação muda, tornando a cena mais escura e deixando a cozinha, que está iluminada de vermelho, mais em evidência. O Capeta aparece por traz da cozinha e estabelece uma comunicação em *grammelot* com Ceição. Talvez, por isso, Ceição tenha os presságios, pois é ela que é possuidora do conhecimento da linguagem do sobrenatural. O Capeta fala sempre percutindo os potes de barro e parece reclamar por comida, até que Ceição lhe entrega uma frigideira cheia de fogo e o Capeta vai embora.

Todas essas ações que Ceição realiza estão ligadas aos seus poderes místicos. O preparo da cana, bebida frequentemente utilizada nos rituais de religião de matriz africana, servirá para a cura espiritual dos primos, pois

A cana é, por outro lado, dotada de poderes purificadores e protetores. Foi com a ajuda de canas que **Izanagi** se purificou, ao retornar do país dos mortos; foi com a fumaça de canas que Yi-ying foi purificado, antes de se tornar ministro. É com

cordas de canas que os gênios das portas dominam os espíritos maléficos (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2009, p. 173).

O fogo, elemento que Ceição usa no seu preparo juntamente com a cachaça, por sua vez, também tem o poder de purificação. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009), do Ocidente ao Japão, o fogo é visto como um símbolo purificador e regenerador. E é, justamente, esse preparo com cachaça e fogo que Ceição irá dar para os primos Ribeiro e Argemiro beberem mais adiante, para que regenerem o seu corpo e a sua alma.

O fogo, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009), é considerado por algumas crenças arcaicas como gerado pelo ventre de feiticeiras. O fogo em *Vau da Sarapalha*, sempre surge, justamente, através de Ceição, que é uma personagem que reúne características que fazem dela uma mulher meio bruxa, meio preta velha, meio feiticeira, o que confirma essa característica mística da presença do fogo nesse espetáculo.

Entretanto, a simbologia do fogo é ambivalente:

Assim como o Sol, pelos seus raios, o fogo simboliza por suas chamas a ação fecundante, purificadora e iluminadora. Mas ele apresenta também um **aspecto negativo**: obscurece e sufoca, por causa da fumaça; queima, devora e destrói: o fogo das paixões, do castigo e da guerra (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 443).

No espetáculo *Vau da Sarapalha*, o uso do fogo também apresenta esse caráter ambivalente, pois da mesma maneira que o fogo surge através das mãos místicas de Ceição na tentativa de purificar e revigorar os primos, ele também serve de alimento para o Capeta, que vive a atormentar os primos através dos seus agouros.

Outro elemento que aparece nesse momento que reforça o caráter místico das ações de Ceição é o surgimento dos sons percussivos dos tambores. O som dos tambores, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009), está ligado ao som primordial e ao ritmo do universo. Eles são usados pelos xamãs das regiões altaicas em cerimônias religiosas e possuem, também, uma simbologia de proteção. O tambor é usado, também, como uma espécie de arma psicológica para desfazer o poder do inimigo. Ele é um instrumento considerado como sede de uma força sagrada, de onde surgem as riquezas da terra. Para Coelho Netto (in Guinsburg, 1978, p. 114): “A escolha do instrumento tem também um valor semiológico, podendo sugerir o lugar, o meio social, o ambiente.” No caso de *Vau da Sarapalha*, o tambor surge em um ambiente repleto de signos representativos das religiões

de matriz africana e, nessa cena, como uma tentativa de ligação com o divino, a fim de buscar uma proteção para os primos contra os poderes nocivos do Capeta.

Entretanto, o tambor, assim como o fogo, também possui ambivalências em suas significações e o seu som pode resultar em implicações diversas, visto que

dependendo da madeira utilizada, da época de fabricação, da conformidade ritual, o efeito pode ser benéfico ou maléfico, pois as influências que ele evoca não são uniformemente favoráveis. O tambor africano, evidentemente, invoca a *descida* dos favores celestes de modo análogo” (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 861).

Em *Vau da Sarapalha*, essa ambivalência relacionada ao tambor também está presente, pois ao mesmo tempo em que o som deste instrumento aparece nos momentos em que Ceição faz ações na tentativa de fazer uma limpeza espiritual no ambiente, nos elementos desse ambiente e nas pessoas que nele habitam, também surge produzido pelo personagem do Capeta.

Enquanto Ceição pratica as suas ações de purificação do ambiente, os primos conversam: Argemiro se recordando do médico que cuidava da doença no lugar onde vivem e Ribeiro insistindo na ideia de morte. Mas, ao surgir o som do aboio silenciam. O aboio remete à fuga de Luísa, pois esta fugiu com um boiadeiro, o que faz com que Ribeiro fale em sua ex-mulher pela primeira vez na trama: “Foi seis meses em antes de ela ir s’embora. Luísa!” (VASCONCELOS, 1992, p. 13). Fala o nome de Luísa prolongando muito o último fonema, quase que aboiando o nome da mulher amada, como se quisesse que ela o escutasse, mesmo com toda a distância que os separa. O tom de sua voz é desesperador, como de alguém que precisa muito para sobreviver da pessoa por quem chama.

Cena 6: A luz de Luísa – um círculo rumo ao passado

Essa cena tem início com um grito de Argemiro, que é bastante semelhante a um forte chilrear. O nome de Luísa pronunciado por Ribeiro mexe com Argemiro de tal maneira que este começa a expor seus sentimentos, até então tão guardados, em liberdade. O clima da cena fica tenso e sombrio, como se um agouro acabasse de ser pronunciado com o grito que ao mesmo tempo é de Argemiro e de um pássaro.

Durante todo o diálogo que se segue, Argemiro caminha para trás, com um tremor no corpo, as mãos ao peito e com cada passo acompanhado por sons percussivos e pelo som do marimbau que são executados pelo Capeta, como se aquele som o levasse cada vez mais para trás e para a revelação do seu segredo, como se as cordas do marimbau o amarrassem e o puxassem. Enquanto isso, Ribeiro continua a falar em Luísa:

Bonita como no dia do casamento. E de madrugada, inda as garrixas não tinham pegado a cochichar nas beiradas das telhas, tive notícia de que ia morrer. Agora mesmo garrei a ‘maginar’: não é que a gente peijou p’ra esquecer e não teve nenhum jeito? Então resolvi achar melhor deixar a cabeça solta. E a cabeça solta pensa nela, primo (VASCONCELOS, 1992, p. 13-14).

Ribeiro fala que teve “notícia de que ia morrer”, mas não diz como foi esse aviso. Como no espetáculo é constante o som de pássaros que, no universo das superstições populares são conhecidos como agourentes e cujos gritos prenunciam a morte, supõe-se que esse aviso veio ao escutar o canto de um desses pássaros, entendendo Ribeiro que sua vida se aproximava do fim. Essa comunicação com o desconhecido, chamada de “ornitomania”, é fundamentada na interpretação do grito dos pássaros e da direção do seu voo. A ornitomania é a

(...) a faculdade de *falar do desconhecido que desperta em algumas pessoas, com a visão de um pássaro que voa ou de animal que passa, e de concentrar seu espírito, depois que desapareceram. É uma faculdade de alma que suscita uma compreensão rápida, pela inteligência, das coisas vistas ou escutadas, matéria para o presságio. Ela supõe uma imaginação forte e poderosa...* (Chevalier e Gheerbrant, 2009, p. 689).

Esses presságios advindos da comunicação estabelecida com os pássaros vão manifestar-se em diversos momentos do espetáculo e serão interpretados, principalmente, pela personagem Ceição que, através dos seus poderes mediúnicos, é a personagem que estabelece essa ligação entre o terrestre e o sobrenatural.

Após Ribeiro revelar que foi avisado da proximidade de sua morte, Ceição desce de sua cozinha com a cabaça na mão e dá de beber aos primos, com um ar de ordem, como se os tivesse forçando a engolir a cachaça, como a atitude de uma mãe que dar um remédio aos filhos doentes. Em seguida, Ceição passa a pegar com a mão a cachaça e a jogar ao redor dos primos, como se estivesse benzendo-os, na tentativa de afastar as más energias, comunicadas através do presságio que teve Ribeiro. Nesse momento, mais uma vez, há a materialização do que Bakhtin (1996) chama de carnavalização. Ao benzer os primos com

a cachaça, há uma profanação de um ato sagrado, estabelecendo-se um sacrilégio carnavalesco. O uso da cachaça é comum nos rituais das religiões de origem africana, onde o sagrado e o profano convivem sem reservas. Dessa forma, o ato de benzer com a cachaça reforça a significação de preta velha que há em Ceição. Esta, ao jogar a bebida próximo a Ribeiro, sente a presença de uma força maligna e se assusta, falando mais alto e com mais vigor o seu *grammelot*. A presença dessa energia malfazeja percebida por Ceição confirma o presságio de morte que teve Ribeiro. Nesse momento, outros signos aparecem reafirmando essas presenças malévolas no lugar, como os diversos latidos dos cachorros da mata e que são acompanhados pelos de Jiló e um som vocálico agudo que lembra um aboio. Ceição retorna para o lugar onde havia surgido de início a força maligna e cospe no chão, depois seca o cuspe com a mão e silencia todos os sons, o que demonstra o poder sobrenatural que há nessa personagem.

Em seguida, Ceição passa a acender velas em seu oratório, o que, mais uma vez, confirma a sua forte ligação com o divino. As velas na cultura cristã e ocidental remetem à morte, pois é algo que é aceso para velar os corpos dos defuntos ou para fazer orações para eles. Entretanto, a chama da vela simboliza, segundo Chervallier e Gheerbrant (2009, p. 934), “a luz da **alma** em sua força ascensional, a pureza da chama espiritual que sobe para o céu, a perenidade da vida pessoal que chega ao seu zênite”. E é essa chama que o personagem do Capeta procura apagar em uma cena seguinte. Esse ato de acender vela, também pode ser associado aos rituais religiosos de origem africana. A vela é um dos símbolos mais representativos da Umbanda e está presente no Congá, nos Pontos Riscados, nas oferendas e em quase todos os trabalhos de magia. A vela, na Umbanda, desperta os poderes extra-sensoriais que estão em estado latente, acende a fogueira interior de cada um e desperta as lembranças de um passado muito distante. Ao apagar todas as velas que Ceição havia acendido, em cena anterior, o Capeta demonstra não querer a luz e o calor da vida que as velas acesas podem trazer, segundo os rituais umbandistas.

No momento em que Ceição acende velas, os primos retomam o diálogo a respeito de Luísa. O próprio nome “Luísa” traz em si a representação da “luz”. Dessa forma, a luz das velas traz as lembranças de Luísa à consciência dos primos. Chevallier e Gheerbrant (2009) afirmam que para o filósofo e místico alemão Jacob Boehme, a luz tem a sua origem no fogo. Entretanto, enquanto o fogo provoca dor, a luz é fecunda, doce e amável. Dessa forma, a amabilidade, a doçura e a fecundidade, representadas através da figura de

Luísa, abandonaram a vida daqueles dois homens e o que restou para eles foi a parte dolorosa do fogo, que queima os seus corpos através do desejo e da febre.

Ainda sobre a luz, na Bíblia Sagrada, no livro dos Salmos, a luz é apresentada como símbolo da vida, da salvação e da felicidade advindas de Deus. Olhando por esse prisma, pode-se inferir que a “felicidade e a salvação”, que seria a luz de Luísa, foram retiradas da vida dos primos a partir do momento em que o boiadeiro, representado no espetáculo também pela figura do Capeta, levou aquela mulher embora. Em oposição à luz de Luísa, restaram-lhes as trevas, representada em muitas cenas, através de uma iluminação sombria e pela atmosfera tenebrosa gerada pela música e pelo som dos pássaros agourentos. O ato de acender velas praticado por Ceição é uma tentativa dessa personagem trazer novamente a luz para aquele lugar. Porém, essa iluminação trazida pelas mãos místicas daquela senhora é logo desfeita pelo Capeta, o que indica que ele não quer a luz da vida que Ceição traz para aquele lugar.

Ao conversarem sobre Luísa, os primos caminham ao redor do tronco, estabelecendo, com isso, mais um círculo dentro do espetáculo. A volta em torno do tronco pode representar um passeio dos dois primos, ou o fato deles sempre caminharem em círculo, como se não quisessem modificar as suas vidas. Dessa forma, a partir do momento em que há a quebra da repetição das ações do cotidiano dos primos, a circularidade passa a manifestar-se de outras formas, agora não mais representando o dia-a-dia dos primos, mas as lembranças de Luísa, como se sempre o fluxo dos seus pensamentos desembocasse no mesmo lugar: em um passado onde havia a presença da mulher amada. Como se fazendo aqueles círculos pudessem voltar ou ir até ela, buscando os seus passados e futuros em Luísa, mulher amada pelos dois e assunto que os acompanha na caminhada:

Primo Argemiro: É ... se ela chegasse, até a febre sumia ...

Primo Ribeiro: É, até a febre sumia...

Primo Argemiro: É sumia ...

Primo Ribeiro: Sumia. Também, não sei: eu hoje cansei de sofrer calado. Vem um dia em que a gente fica frouxo e arreia. Também eu só estou falando é com você, que é pra mim que nem um irmão (VASCONCELOS, 1992, p. 15).

Os primos terminam a volta em torno do tronco e sentam-se ao mesmo tempo, findando o som do marimbau que acompanhou o ritmo da caminhada deles. Nesse momento, o cachorro, que está inquieto, aproxima-se dos primos procurando carinho, mas é repellido por Ribeiro. Jiló, após brincar um pouco com Argemiro, vai para frente da

cozinha e faz força para evacuar, choramingando. Ouve-se o som de gases e, em seguida, uma pedra cai ao chão, por trás do cachorro, jogada por Ceição, mas que, dentro do espetáculo, é um signo que representa as fezes do cachorro Jiló. Essa ação de evacuar do cachorro Jiló é um procedimento carnavalizado, pois traz para um universo repleto de signos místicos, um movimento de rebaixamento, ou seja, que faz referência às partes baixas do corpo, o que traz para a cena um *realismo grotesco*. De acordo com Bakhtin (1996, p. 17): “O traço marcante do realismo grotesco é o *rebaixamento*, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato”. E esse teórico, estudioso da carnavalização ainda acrescenta:

No seu aspecto *corporal*, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor (Bakhtin, 1996, p. 18-19).

Dessa maneira, ao evacuar, o cachorro Jiló provoca um rebaixamento de uma atmosfera mística, aproximando-se da terra e devolvendo para ela o alimento que outrora lhe fora concedido. Após evacuar, o perdigueiro sai de junto da cozinha e vai deitar-se aos pés dos primos. Ribeiro, ao tentar mostrar o que faria com o boiadeiro, acaba atingindo com seu movimento o cachorro Jiló. Este choraminga e encontra o consolo nos carinhos de Ceição, enquanto os primos prosseguem com o diálogo sobre Luísa :

Primo Argemiro: Ai, primo Ribeiro, por que foi que o senhor não me deixou ir atrás deles, quando eles fugiram? Eu matava o homem e trazia minha prima de volta p’ra trás.

Primo Ribeiro: Pr’a que, primo Argemiro? Que é que adiantava? Eu não podia ficar com ela mais. Na hora quando a Maria Preta me deu o recado dela se despedindo, mandando dizer que ia acompanhar o outro porque gostava era dele e não gostava mais de mim, eu fiquei meio doido. Mas não quis ir atrás não. Tive vergonha dos outros. Todo o mundo já sabia. E, ela, eu tinha obrigação de matar também, e sabia que a coragem p’ra isso havia de faltar. Também, nesse tempo a gente já estava amaleitado, pois não estava? Foi bom a sezão ter vindo, primo Argemiro, p’ra isso aqui virar um ermo e a gente poder ficar mais sozinho. Ai, primo, mas eu não acerto um jeito de poder tirar a ideia dela. Ô mundo! (VASCONCELOS, 1992, p. 16-17).

Ribeiro pronuncia este último enunciado com força e raiva na voz. Sobre o poder significativo do tom de voz, afirma Coelho Neto (in Guinsburg, 1978, p. 105): “é

sobretudo a entonação que, utilizando-se da altura dos sons e seu timbre, cria, por todos os tipos de modulações, os mais variados signos”. Nesse momento do espetáculo, através da entonação que emprega a sua voz e do gesto que chega a atingir Jiló, Ribeiro expressa a raiva que nutre pelo boiadeiro que levou a sua esposa embora.

Durante esse diálogo, Ceição olha fixamente e com a respiração ofegante para Ribeiro, talvez se lembrando do fato e do sofrimento, talvez por ser ela mesma a tal Maria Preta que deu o recado, visto que no conto Guimarães Rosa se refere a esta personagem como “Negra Ceição”. Dessa maneira, pode-se traçar um paralelo entre os nomes “Negra” e “Preta”, que têm significados semelhantes. Como Ceição reúne diversas características místicas, tais como o poder de manipular as ervas, o uso da cachaça e do fogo para a prática da cura, o ato de benzer os gravetos, a pena e a água, pode-se inferir, a partir desses elementos, que ela é a representação de uma preta velha. O próprio nome “Ceição”, que é um diminutivo de “Conceição”, nos remete a Iemanjá, visto que muitos africanos quando chegaram ao Brasil, por serem proibidos de exercerem suas crenças, passaram a chamar alguns de seus orixás por nomes de santos e santas da Igreja Católica. Logo, passaram a associar o nome de Yemanjá a Nossa Senhora da Conceição, devido a cor de suas vestimentas que se assemelhava a representação dessa Santa católica.

Essa característica de “preta velha” de Ceição também fica evidente em suas próximas ações. Ela deixa o oratório e segue em caminhada até chegar a um lago, dando diversas voltas por dentro da cerca da fazenda. Aqui, mais uma vez, temos a presença da circularidade nos movimentos proxêmicos da personagem. As voltas que Ceição realiza são em sentido anti-horário, o que parece indicar um retorno, como se esse círculo marcasse as batidas de um ponteiro que se movimenta ao contrário, levando aos primos a memória de um passado. O movimento circular pode ser associado ao relógio por ser

(...) perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações; o que o habilita a simbolizar **o tempo**. Define-se o tempo como uma sucessão contínua e invariável de instantes, todos idênticos uns aos outros... O círculo simbolizará também **o céu**, de movimento circular e inalterável... (CHEVALIER E GHEERBRANT, 2009, p. 250).

Enquanto Ceição caminha, os primos conversam. Ribeiro reclama do frio e Argemiro usa o lençol que possui para cobrir os braços de Ribeiro, que já tem seu próprio lençol sobre as pernas. Esta ação de Argemiro denota, mais uma vez, o cuidado e a dedicação

que tem para com o seu primo. Todo esse cuidado que Argemiro tem para com o primo Ribeiro pode esconder, na verdade, uma culpa, por ter aquele se apaixonado pela mulher deste. Ribeiro derrama um montinho de terra de dentro de uma bolsinha que carrega à tiracolo e faz um barulho com a boca como quem vai vomitar. A terra caindo da bolsinha é o signo metafórico de uma comida que retorna em forma de vômito e mostra mais um sintoma da malária que acomete Ribeiro. Esse ato de vomitar terra pode indicar, também, a tentativa de expulsar de dentro de si as lembranças de Luísa, pois, como vimos anteriormente, a terra é símbolo do feminino. Lembrando ainda, que em outra cena ele e Argemiro comiam torrões de terra. Em seguida, Ribeiro tem um acesso de febre e tremor que o deixa em um estado quase inconsciente.

Cena 7: Argemiro – os pensamentos alçam voo

Argemiro aproveita-se do período febril de Ribeiro para pensar em Luísa. Nesse momento, tem início a Cena 7, com o solilóquio de Argemiro, discurso no qual este personagem, revela para o público o que está na sua consciência, sem que os demais personagens o escutem. O solilóquio é um

Discurso que uma pessoa ou uma personagem mantém consigo mesma. O *solilóquio*, mais ainda que o *monólogo*, refere-se a uma situação na qual a personagem medita sobre sua situação psicológica e moral, desvendando assim, graças a uma convenção teatral, o que continuaria a ser simples monólogo interior. A técnica do solilóquio revela ao espectador a alma ou o inconsciente da personagem: daí sua dimensão épica e lírica e sua tendência a tornar-se um trecho escolhido destacável da peça e que tem valor autônomo” (PAVIS, 2008, p. 366-367).

Diante da citação anterior, conclui-se que o solilóquio é um recurso usado dentro do espetáculo para que o público tome conhecimento de alguns dados importantes para o desenrolar da trama, mas que ainda não podem ser do conhecimento dos demais personagens.

Enquanto o solilóquio literário somente admite o leitor como ouvinte virtual da personagem, o solilóquio teatral pressupõe que a personagem fale como se estivesse sozinha e não fosse ouvida por ninguém. Mas como a fala se processa no palco, é evidente que se destina a ser ouvida pela plateia, e apenas pela plateia. Nos dois casos a fala pode ser considerada solilóquio 1) porque manifesta em voz alta, 2) porque alguém (leitor ou espectador) a presencia como tal. O leitor ou espectador é que, graças ao seu testemunho, confere identidade ao solilóquio, quer teatral, quer literário, uma vez que o primeiro se oferece

precipualemente como espetáculo, e o outro, como texto destinado à leitura (MOISÉS, 2004, p. 431).

Conforme explicita Moisés, é através do recurso do solilóquio que é revelado ao público, de maneira explícita, o amor que Argemiro sente por Luísa e os seus conflitos interiores. Argemiro aproveita-se dos momentos de delírios do seu primo para lembrar, soltar a sua imaginação e pensar em Luísa:

Primo Argemiro: Como era mesmo que ela era? Morena, os olhos muito pretos. Tão bonita, os cabelos muito pretos. Mas não paga a pena querer pensar onde é que ela está a uma hora dessas. Quando fugiu, que baque ! Que tristeza. Não esperava aquilo, não esperava. Parecia combinar bem com o marido. Primo Ribeiro naquele tempo era alegre. Eu até sentia ciúmes de primo Ribeiro, ciúme bobo, porque primo Ribeiro era que tinha direito a ela e ao seu amor. Esquisita, sim que ela era. De riso alegrinho, mas de olhar duro. Que bonita! O boiadeiro tinha ficado três dias na fazenda, com desculpa de esperar outra ponta de gado. Não era a primeira vez que ele se arranchava aqui. Mas nunca ninguém tinha visto os dois conversando sozinhos. Eu, nunca que fiz nenhuma má ideia – sai Jiló! Bota abaixo, diabo! Assim! Assim, cachorrinho bom. Bem que havia de ser razoável ter podido ao menos dizer à prima que ela era meu amor. Porque assim, ela fugiu sem saber, sem desconfiar de nada. Nunca que pensei em fazer um malfeito daqueles, ainda mais morando na casa do marido, que é meu parente. Isso não! Queria só viver perto dela. Poder vê-la a todo instante. Primo Ribeiro nunca pensou maldade. Também, que é que havia para ele poder maldar? Nada. Só, uma vez, debaixo das jabuticabeiras. Nesse dia, quase que perdi a força de ser correto. Mas Deus ajudou, tirando a coragem. Isso foi três meses antes dela fugir. Mas, antes, bem em antes disso, teve uma vez que ela desconfiou. Foi logo que eu cheguei à fazenda, uns dias depois. Estava olhando, assim esquecido, para os olhos, olhos grandes, escuros e meio de quina, como os de uma suassuapara. Para a boquinha vermelha como flor de suinã. Aí ela falou rindo: “Você parece que nunca viu a gente, primo. Você precisa mais é de campear e caçar jeito de se casar.” Eu fiquei meio palerma. Teria ela adivinhado o meu querer bem? Não, disse aquilo por brincadeira, decerto. Mas, quem sabe. Mulher é mulher. E que bom que seria, se ela tivesse ficado sabendo! Ao menos, agora, de vez em quando se lembraria dizendo: “Primo Argemiro também gostou de mim”. Nem adiantou ter sido tão correto, tão direito. Se eu tivesse tido coragem. Se tivesse sido mais esperto. Talvez ela gostasse. Podia ter querido fugir comigo; o boiadeiro ainda não tinha aparecido na fazenda. Agora, ela ainda há de se lembrar, achando que sou um pamonha, um homem sem decisão. Não! fiz bem. Era a mesma coisa que crime! Nem é bom pensar nisso. Amanhã vou ao capoeirão, tirar mel de irussú p’ra primo Ribeiro. Deus que livre a gente desses maus pensamentos! Primo Ribeiro vai ficar satisfeito: ele gosta de mel do mato, com farinha. Primo Ribeiro vai ter sua alegriazinha. P’ra que é que há de haver mulher no mundo meu Deus?! Lá onde tá o cruzeiro, morreu um velho. Morreu de repente, morreu do coração. Será que a gente ainda tem de viver muito?! (VASCONCELOS, 1992, p. 18).

Percebe-se através das palavras de Argemiro, nesse solilóquio, o amor que ele tem por Luísa, mulher do primo Ribeiro. Há na descrição que Argemiro faz de Luísa uma oposição com o próprio nome da personagem, o que permite algumas associações. O

nome “Luísa” lembra “luz”. Luz esta que em diversos momentos do espetáculo é representada pela presença do fogo. No entanto, a descrição da personagem está sempre ligada à cor escura: “olhos muito pretos”; “cabelos muito pretos”. Essa oposição entre o nome de Luísa e a cor dos seus olhos e cabelos pode estar ligada, também, à dissimulação dessa mulher, que se apresenta através do nome como algo que, na verdade não é, que finge amar o marido, mas que o deixa por um outro. O próprio Judas, o traidor, em algumas imagens da Idade Média, aparece representado com uma auréola preta. As “jaboticabeiras”, sob as quais Argemiro quase revela o seu sentimento a Luísa pode ser, também, uma representação do olhar dessa mulher, olhar negro, doce e atraente como os frutos dessa árvore. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 742), no que diz respeito à visão da análise psicológica “(...) o preto é considerado como a ausência de toda cor, de toda luz. O preto absorve a luz e não a restitui. Evoca, antes de tudo, o **caos**, o nada, o céu noturno, as trevas terrestres da noite, o mal, a **angústia**, o inconsciente e a Morte”. Dessa forma, Luísa pode ser entendida como uma luz que foi absorvida pela cor preta, cor esta que representa, também, a figura do Capeta. Ao abandonar os primos, Luísa não lhes retribui a sua luz e eles passam a viver na sombra da dor.

Por esse prisma, o solilóquio de Argemiro destacando a cor dos olhos e do cabelo de Luísa põe em evidência o instinto para a traição que já havia em Luísa. As duas partes do corpo de Luísa que Argemiro traz à lembrança estão ligadas, também, à sensualidade feminina. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 656): “Durante o ato sexual, a mulher se une a seu marido pelos olhos e pelo sexo”. O cabelo é também considerado, em várias culturas, um símbolo da sensualidade feminina. Afirmam os autores supracitados:

E como a cabeleira é umas das principais armas da **mulher**, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com frequência, um sinal da disponibilidade, do desejo de entrega ou da reserva de uma mulher. (...) Na Rússia, a mulher casada costumava esconder seus cabelos, e há um provérbio que afirma: uma moça pode divertir-se, contanto que sua cabeça não esteja coberta. A noção de provocação sensual, ligada à cabeleira feminina, está igualmente na origem da tradição cristã segundo a qual as mulheres não podem entrar na igreja com a cabeça descoberta: se o fizessem, seria pretender a uma liberdade não somente de direito, mas de costumes” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 155).

A fala de Argemiro lembrando-se de Luísa é cheia de contrastes no tom de voz, o que significa que este personagem vive um forte conflito interior, onde entram em choque o amor que sente por Luísa e a lealdade e o respeito que tem para com o seu primo Ribeiro.

E, de acordo com Pavis (2008, p. 367), essa é uma das funções do solilóquio, o qual é usado no teatro como “um momento de busca de si do herói, diálogo entre duas exigências morais e psicológicas que o sujeito é obrigado a formular em voz alta (*dilema*)”. Nesse solilóquio, Argemiro fala ora com certa alegria, ora quase que desejando Luísa, ora meio triste e quase repreendendo a si mesmo, ora como se estivesse com raiva de si mesmo por não ter tido coragem de confessar a Luísa o seu amor.

Argemiro está pensando tão alto que nem mais se atenta para repreender Jiló por ter se aproximado de Ribeiro, esquecendo-se da recomendação do primo. Assim, nesse solilóquio, o pensamento e a fala são de Argemiro, enquanto que as ações são do perdigueiro Jiló, que está agitado em busca de carinhos. Nesse momento, ouve-se o som do marimbau e o cachorro chora, exercendo mais uma vez a sua função de psicopompo e percebendo as forças invisíveis maléficas que espreitam aquele lugar. Toda essa movimentação do perdigueiro Jiló nesta cena denota que ele está apresentando um comportamento inquieto e em contraste com o que tinha nas primeiras cenas do espetáculo, como se pressentisse que algo triste está para acontecer.

Cena 8: A purificação e a purgação

Após o solilóquio de Argemiro, a Cena 8 tem início, com o Primo Ribeiro parecendo acordar dos seus delírios febris, levantando-se com dificuldade do chão até se sentar no tronco. Ele está espiando para primo Argemiro, meio espantado, e abre os braços com o lençol sobre eles, chegando a parecer uma figura sobrenatural, imagem que se completa pelo seu ar desfigurado, seu rosto muito pálido e seus cabelos descuidados.

Enquanto isso, Ceição, após diversos círculos pelo palco, finalmente chega ao lago, que é representado por uma bacia cheia de água e que fica fora da cerca da fazenda. O lago onde Ceição realiza o ritual também é representado por um objeto em formato circular, que é uma bacia de barro. Em torno do lago, Ceição continua a fazer movimentos circulares com os braços, cantando, dançando e tocando um chocalho, sempre o apontando em direção ao rio, como se estivesse a benzer a água, purificando-a, a fim de com ela realizar a cura de Argemiro e Ribeiro. A escolha do elemento água para a realização da purificação por Ceição não é em vão, pois, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 16): a água é o instrumento da purificação ritual”. Segundo esses autores, a água desempenha, em várias culturas, um papel primordial, trazendo em sua simbologia três temas principais:

elemento de purificação, manancial de vida e meio de regeneração. Logo, com o ritual em torno da água que em seguida será levada aos primos, Ceição objetiva realizar a limpeza corporal e espiritual deles, com a água simbolizando a seiva da vida.

No momento em que faz o ritual de purificação da água, a dança que Ceição executa tem muitas giras, o que traz mais uma vez para o espetáculo o formato do círculo. Sobre a dança circular, afirma Chevalier e Gheerbrant (2009):

A dança circular dos dervixes “mawlavis”, denominados dervixes rodopiantes, inspira-se num simbolismo cósmico: eles imitam a ronda dos planetas em torno do Sol, o turbilhão de tudo o que se move, mas também imitam a busca de Deus, simbolizado pelo Sol (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 254).

Embora, não sendo Ceição uma “dervixe rodopiante”, sua dança, nesse momento, através de diversas giras, pode representar essa ligação com o cosmo na busca de uma força divina que possa lhe auxiliar no ritual de purificação da água, visto que, nos rituais religiosos de matriz africana, a dança com giras também é fortemente usada para estabelecer uma ligação com o sobrenatural. Esses pontos em comum entre uma dança de uma cultura e de outra, aparentemente distantes, também podem ser compreendidos através do conceito de semiosfera, elaborado por Lotman. Segundo o semiótico russo, a semiosfera

garante a multiplicidade, a diversidade dos sistemas culturais que a compõem, pois cada cultura opera dialogicamente frente às demais, contaminando essas e aquelas e permitindo-se contaminar por outras, muitas outras, elaborando atualizações inusitadas” (RAMOS et al, in MACHADO, 2007, p. 35).

Assim, essa ligação com o cosmo, que pode ser estabelecida através de danças pertencentes a sistemas culturais diversos, está presente nas ações de Ceição nesse momento, no qual busca a purificação da água com o objetivo de auxiliar na cura dos primos. Através de suas giras, Ceição procura uma ligação com o cosmo, com o objetivo de fazer a limpeza espiritual da água que irá regenerar fisicamente e espiritualmente Ribeiro e Argemiro. Dessa forma, o sofrimento e a felicidade, a convalescência e a cura, a profanação e a purificação são sempre encontradas nos movimentos circulares que são sempre percorridos por todos naquela fazenda.

A música que Ceição canta enquanto executa essa dança, lembra as canções usadas em rituais de religiões de origem africana, assim como a sua dança e a postura do seu

corpo, embora o instrumento que usa, o chocalho, seja de origem indígena. Já a música que ela dança e canta, com letra em *grammelot*, é acompanhada por sons de tambores, que é um instrumento originário da África, fato que sinaliza para o cruzamento entre as culturas africana e indígenas presentes no espetáculo. Pavis (2008a), influenciado pelas teorias de Lotman, discorre sobre o cruzamento das culturas no fazer teatral. Segundo ele, esse interculturalismo no teatro é:

uma figura ao mesmo tempo clássica e pós-moderna, eterna e nova. *Eterna* no sentido de que a representação teatral tem misturado, desde sempre, tradições e estilos os mais diversos, traduzidos de uma língua ou de uma linguagem para outra, percorrendo espaço e tempo em todos os sentidos; *nova* no sentido de que a encenação ocidental, não está recente, pratica tais cruzamentos de representações e tradições de forma consciente, afirmativa e estética, somente a partir das experiências de vanguardas (Mierhold, Brecht, Artaud, Claudel), e mais radicalmente, após os grupos multiculturais de Barba, Brook ou Mnouchkine (para citar apenas os criadores ocidentais mais visíveis, que são os que aqui nos interessam). (PAVIS, 2008a, p. 06).

No momento em que realiza esse ritual, Ceição tem os olhos bastante arregalados e todo o seu rosto tem uma expressão de bastante firmeza, como se tivesse segurança e crença em seus poderes sobrenaturais e de que aquele ritual irá espantar todos os agouros e irá purificar a água.

Ao findar a música que Ceição entoa, imediatamente, Ribeiro canta: “Lá vai ela...”. Canta muito concentrado, com um olhar fixo, parecendo, em seu delírio, ver Luísa. Ao ouvir esta canção, o cachorro chora, mexe-se agoniado e vai se afastando aos poucos, como que indicando que está sentindo o clima tenso do momento. Os primos prosseguem o seu diálogo sobre a fuga de Luísa:

Primo Argemiro: Não foi, primo Ribeiro. Não foram pelo rio. Foi trem de ferro que levou.

Primo Ribeiro: Não foi no rio. Eu sei. No rio ninguém não anda. Só a maleita é que sobe e desce, olhando seus mosquitinhos e pondo neles a bênção. Mas, na estória. Como é mesmo a história, primo? Como é? (VASCONCELOS, 1992, p. 20).

Ribeiro fala agora meio alegzinho e com ar meio infantil, como se quisesse ser cuidado pelo primo, um dos poucos momentos em que deixa a rispidez de lado e torna o seu tom de voz mais ameno. Subentende-se daí que a história que quer ouvir é uma de suas poucas alegrias. Argemiro diz-lhe: “O senhor bem que sabe, primo! Tem paciência, que não é bom variar” (VASCONCELOS, 1992, p. 20). Argemiro, nesse momento, é quem

está mais ríspido, talvez por ir mexer com lembranças que colocam em risco o seu segredo. Mas, logo volta a ter um ar bem-humorado e começa a contar a fábula com alegria, como se fosse prazeroso contá-la: “Foi moço bonito que apareceu, vestido com roupa de dia de domingo e com a viola enfeitada de fitas. E chamou a moça p’ra ir se fugir com ele” (VASCONCELOS, 1992, p. 21). O “moço-bonito”, personagem dessa trama secundária que existe dentro do espetáculo *Vau da Sarapalha*, é colocado como uma representação do “mal”. No meio da narrativa, Argemiro revela que o “moço-bonito”, na verdade, era o Capeta disfarçado em forma humana, o que estabelece um elo de ligação entre a história narrada e a encenação. A fita que Argemiro diz haver na viola pode representar as amarras que o Capeta lançou sobre Luísa, visto que, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 432): “O simbolismo da fita pode ser aproximado ao do nó”. Dessa forma, os enfeites que o Capeta põe na viola são os atrativos que para sempre prendem as pessoas que por ele se deixam encantar. A fita, entretanto, não tem apenas esse significado. Segundo os autores acima mencionados: “Seres são estrangulados com fitas. Pode-se também entender o estrangulamento com fita no sentido moral e psicológico” (Chevalier; Gheerbrant, 2009, p. 433). Dessa maneira, ao mesmo tempo em que a moça que fugiu com o Capeta pode ter sido atraída pela beleza das fitas, pode ter sido, também, sufocada por ele.

Esse gostar de ouvir e contar tal história pode parecer paradoxal, visto que ela se assemelha muito com a história da fuga da mulher que eles amam, mas, para os primos, é uma forma indireta de se falar em Luísa, nome sobre o qual se proibiram em tocar. Fica subentendido que aquela história já foi contada diversas vezes por Argemiro para Ribeiro e ela, de certa forma, acaba gerando neles o que Aristóteles chama de “catarse” provocando a identificação dos primos com a fábula e a purgação dos seus sentimentos. Para Aristóteles (2005, p. 22), a “catarse” é o que acentua a identificação do espectador com o herói ou heroína, através do efeito de temor e piedade. Segundo ele, “das coisas cuja visão é penosa temos prazer em contemplar a imagem quanto mais perfeita”. De acordo com Roubine (2003, p. 19) é esse efeito catártico que tem o poder de, ao mesmo tempo, entristecer e provocar prazer estético. Segundo ele, “a finalidade de tal prazer não é o prazer em si, mas o aprimoramento e o apaziguamento do coração”. É o que parece ocorrer com os primos ao ter contato que aquela história da moça que fugiu com o Capeta: uma tristeza provocada pela identificação e que, ao mesmo tempo, acende um prazer estético por abrandar os seus sofrimentos.

Para contar essa história, Argemiro tira de dentro da caixa de madeira bonecos de pano. Nesse momento em que Argemiro manipula os bonecos, temos um teatro dentro do teatro e uma fábula dentro de outra fábula. De acordo com Pavis (2008, p. 385), o teatro dentro do teatro é: “Um tipo de peça ou de representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro: o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação”. Em *Vau da Sarapalha*, essa representação dentro de outra tem a ver com o estado psicológico dos personagens, pois é como se Argemiro e Ribeiro se identificassem com aquela história narrada. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009):

O espectador se *projeta* realmente no ator, identificando-se com os personagens interpretados e dividindo os sentimentos expressos; ou pelo menos é envolvido no diálogo e no movimento. Mas a própria expressão das paixões e o desenrolar das situações o libertam daquilo que permanecia fechado nele: produz-se o conhecido fenômeno da **catarse**. O espectador é purgado, purificado, de tudo aquilo de que não consegue libertar-se. O teatro contribui, assim, para resolver os complexos. Esse efeito cresce à medida que o espectador também interpreta o papel do ator e se insere em uma situação dramática imaginária (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 872).

Assim, Ribeiro é personagem, em *Vau da Sarapalha*, mas é também expectador da história que Argemiro narra e encena. Contando, ouvindo e representado essa história através da manipulação dos bonecos, Ribeiro e Argemiro transpõem, simbolicamente, a situação que realmente viveram e sobre a qual não gostam de falar, para uma situação de uma fábula, onde não existem mais razões para usar freios. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 872): “Se o símbolo desempenhou plenamente seu papel de indutor, uma espécie de libertação (catarse) se operou e alguma parte das profundezas do inconsciente pode chegar à luz da expressão”. E é o que parece acontecer com Ribeiro, pois este interrompe a narração de Argemiro e passa a verbalizar as suas alucinações, imaginando ver mulheres e buscando o rosto de Luísa, com os braços estendidos para frente e com feição de grande delírio.

A tentação, representada por Luísa e pelo demônio, confunde-se com a febre e manifesta-se em sofrimento corporal no personagem do primo Ribeiro. Este, para afastar o pensamento em Luísa, balança a cabeça. Argemiro repete o nome de Luísa, com desejo, quase se permitindo entrar em delírio também, o que mostra que aquela história provoca também nele um efeito catártico. Mas, rapidamente volta a si ao entender que ele não deve

delirar, sob pena de revelar o seu tão guardado sentimento por Luísa. Ribeiro, novamente com ar de alegria, pede para que Argemiro continue a história. Argemiro sorri, manipulando apenas a boneca por trás da tampa da caixinha de madeira, o que significa que voltar a contar a fábula é para ele, também, uma alegria. E continua: “Então, a moça, que não sabia que o moço bonito era o capeta, ajuntou suas roupinhas melhores numa trouxa, e foi com ele na canoa, descendo o rio” (VASCONCELOS, 1992, p. 21).

Ribeiro coloca a cuia de lata em cima da caixinha de madeira. Dentro da cuia, signo que representa a canoa, os primos colocam os dois bonecos. A iluminação escurece, ficando acesos apenas o foco que recai sobre os primos no tronco e um outro sobre Ceição no rio. A escuridão, nesse momento, remete a uma ideia de lugar tenebroso, de trevas, do espaço para onde, supostamente, o “moço-bonito” que era o Capeta, levou a moça que aceitou fugir com ele. O aboio, som vocálico triste, acompanhado de uma percussão metálica, invade a cena criando uma atmosfera sinistra. O fato do personagem do Capeta, dentro do espetáculo, emitir constantemente o som de um aboio associa-o ainda mais ao boiadeiro que levou Luísa embora, o que provoca mais um ponto de identidade entre o enredo principal, que é a trama do espetáculo em si, e o secundário, que se constitui na história contada por Argemiro.

Ribeiro interrompe a história novamente para falar sobre uma moça que vê em seu delírio e a compara com a sezão, lembrando o que o médico falou-lhe certa vez:

Bem que o doutor, quando pegou a febre e estava variando, disse. Você lembra? Disse que a maleita era uma mulher de muita lindeza, que morava de noite nesses brejos, e na hora da gente tremer era quem vinha. E ninguém não via que era ela quem estava mesmo beijando a gente (VASCONCELOS, 1992, p. 21-22).

Ao comparar a mulher com a maleita, Ribeiro confunde o calor da febre com o calor do desejo pela pessoa amada. Dessa forma, o fogo que queima os seus corpos torna-se o mesmo no sofrimento e no prazer, o que se constitui em mais um elemento carnalizado dentro do espetáculo.

Em seguida, Ribeiro retorna de seu delírio e pede para que Argemiro volte a contar a história, que mesmo triste lhe provoca prazer, com um tom de voz firme, demonstrando estar decidido a ouvi-la. Argemiro embala com suas pernas a canoa, ao ritmo do aboio, e continua a sua narração: “Então, quando os dois estavam fugindo na canoa, o moço bonito,

que era o capeta, pegou na viola, tirou uma toada, e começou a cantar: ‘Eu vou rodando rio abaixo, sinhá ... Eu vou rodando rio abaixo, sinhá’” (VASCONCELOS, 1992, p. 22).

Ribeiro, com encantamento, canta junto com Argemiro e toca na boneca, como se tocasse na própria Luísa. Repentinamente, cortante e meio ansioso, pergunta ao primo pelo restante do conto. E Argemiro prossegue, retirando a canoa de cima da caixa, como se ela estivesse avançando no decurso do rio:

O senhor está cansado de saber. “Aí a canoinha sumiu na volta do rio e ninguém não pode saber p’ra onde foi que eles foram, nem se a moça, quando viu que o moço bonito era diabo, se ela pegou a chorar. Ou se morreu de medo ou fez o sinal da cruz. Ou se abraçou com ele assim mesmo, porque já tinha criado amor. E, cá de riba, o povo escutou a voz dele, lá longe, muito lá longe” (VASCONCELOS, 1992, p. 22).

As situações que acontecem com os personagens da história que Argemiro conta são sempre ilustradas através da manipulação que ele faz dos bonecos. Ele termina de contar a fábula contente e levando a canoa até o chão. Ribeiro canta junto com ele, em delírio. Ouve-se o choro do cachorro que vai se deitar junto de Ribeiro. Esse parece, mais uma vez, através de seu dom de psicopompo, sentir a presença de uma força sobrenatural, o que se confirma com a aparição do Capeta na cozinha. O Capeta apaga todas as velas que Ceição havia acendido no oratório, faz um barulho aterrorizante com a boca e some. A luz, como já vimos anteriormente, simboliza a felicidade, a vida e a salvação. Dessa forma, ao apagar as velas que Ceição havia acendido, o Capeta demonstra não querer a luz e o calor da vida que as velas acesas podem trazer.

Cena 9: O som do pássaro e do tambor – presságios do rompimento de uma amizade

A Cena 9 tem início com um grito alto de um pássaro, o que reforça a atmosfera de sortilégios marcada pela presença do Capeta na cena anterior. O pássaro é um dos animais que têm a função de psicopompo, como vimos anteriormente. O seu voo faz com que esse animal se torne símbolo de presságios, estabelecendo as relações entre o céu e a terra. Assim, pode-se inferir que o som emitido pelo pássaro, nesse momento do espetáculo, é mais um aviso de que algo ruim está para acontecer. Junto ao grito do pássaro há uma batida forte de tambor e a luz vai crescendo em resistência. O som do tambor, nesse momento, reforça a ideia de comunicação com o sobrenatural, visto que, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p.862), em várias culturas o som do tambor indica

adivinhação: “O tambor é como uma barca espiritual que nos faz atravessar do mundo visível ao invisível. Está ligado aos símbolos de **mediação** entre o céu e a terra”.

Após o surgimento desses signos que indicam presságios, Ribeiro pede para que Argemiro chame Ceição para que esta lhe traga água. Argemiro responde: “A negra não escuta. Eu vou buscar a água, primo Ribeiro” (VASCONCELOS, 1992, p. 23). Mais uma vez, é dito por Argemiro que Ceição não os escuta, o que reforça a ideia da linguagem de Ceição ser outra, diferente da que os primos usam. Argemiro se dirige até a cozinha para pegar a água. Ribeiro balança e coça a cabeça em grande velocidade e faz um barulho que se assemelha a um grunhido de cachorro, o que reforça o caráter animalesco desse personagem, fato que já foi apontando anteriormente.

Em seguida, Argemiro retorna com passinhos curtinhas, o que demonstra que anda com dificuldade e que ir até a cozinha é para ele um grande esforço, entrega a caneca com água ao seu primo e fica em pé ao lado dele. Toda essa movimentação dos personagens acontece ao som do marimbau, seguindo o ritmo imposto por esse instrumento, no qual o Capeta, por trás da cena, executa uma música triste que se encontra em consonância com os sentimentos vividos pelos primos. O cachorro sai de junto de Ribeiro e vai para o papelão onde dormia no início do espetáculo. Parece estar com um comportamento nervoso, pois se movimenta muito e está sempre alerta. Ribeiro agradece a água que Argemiro lhe trouxe: “Ai, primo Argemiro, nem sei o que seria de mim, se não fosse o seu adjutório! Nem um irmão, nem um filho não podia ser tão bom. Não podia ser tão caridoso p’ra mim!” (VASCONCELOS, 1992, p. 24). Ao ouvir tal elogio do primo, a consciência de Argemiro o acusa. É nesse momento do espetáculo em que acontece a principal mudança dos acontecimentos, pois é quando Argemiro percebe de forma mais evidente que está sendo desleal para com o seu primo, escondendo dele que também nutriu sentimentos por Luísa.

Cena 10: Amor e rompimento

Com a decisão de Argemiro de confessar o seu amor por Luísa, se inicia a Cena 10. A iluminação muda ao som de uma batida metálica aguda e Argemiro se senta no tronco. A cena, que estava toda clara, escurece, ficando apenas um foco de luz que ilumina os dois primos sobre o tronco e o cachorro sobre o papelão. A iluminação mais sombria e o som percussivo criam um clima tenso para a cena, prenunciando o rompimento dos laços de

amizade que existem entre os primos. Argemiro, então, passa a revelar o seu tão guardado segredo:

Primo Argemiro: Primo Ribeiro, eu nunca tive coragem p'ra lhe contar uma coisa. Vou lhe contar uma coisa. O senhor me perdoa?

Primo Ribeiro: Chega aqui mais p'ra perto e fala mais alto, primo, que essa zoeira nos ouvidos quase que não deixa a gente escutar (VASCONCELOS, 1992, p. 24).

Embora não podendo ver os mosquitos, o público sabe que esse é um dos momentos em que eles estão muito presentes, pois Ribeiro faz movimentos com as mãos próximos ao ouvido, como se estivesse espantando-os. E mais uma vez, no espetáculo, o mosquito pode ser associado à ideia, apontada por Chevalier e Gheerbrant (2009) e já mencionada na presente análise, de monstro, de esfinge enigmática, reaparecendo nessa hora para presenciar a sentença que tanto prenunciou para aqueles primos. Argemiro para fazer-se escutar passa a falar bem próximo ao ouvido de Ribeiro, que ouve atento a confissão do primo: “Eu ... Eu também gostei dela, primo” (VASCONCELOS, 1992, p. 24).

Nesse momento, há um grito forte executado pelo ator Nanego Lira, representando o grito de um pássaro que traz um mau presságio e marcando a discórdia entre os dois primos. Aqui, mais uma vez, o pássaro aparece fazendo o papel de psicopompo. Ceição, que estava em sua caminhada de volta do lago para casa, ouve o pássaro agourento, entende o presságio e começa a girar, possuída, até que a panela de barro cai ao chão, quebrando-se e derramando toda a água purificada que trazia. Este é mais um dos momentos em que ficam evidentes os dons mediúnicos de preta velha de Ceição.

Enquanto isso, Argemiro torna a dizer: “Eu também gostei dela” (VASCONCELOS, 1992, p. 25) como se por tanto tempo guardando um segredo, fosse bom dizer e redizer, se libertando de algo que tanto o atormentava. Ribeiro demonstra não ter gostado do que ouviu e passa a andar com dificuldade circulando o tronco e com um dos lençóis pendurados ao pescoço. Aqui, mais uma vez o movimento circular aparece em *Vau da Sarapalha*. Esse caminhar em círculo, de acordo com Chevalier e Gheerbrante, indica também a ideia de tempo cíclico. Segundo esses autores: “A especulação religiosa daí retirou, mais tarde, a noção do tempo infinito, cíclico, universal, que foi transmitida na Antiguidade – à época grega, por exemplo – através da imagem da *serpente que morde a própria cauda* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 252).

Essa ideia de “serpente que morde a própria cauda” é reforçada através da próxima fala de Ribeiro, que se movimenta muito nervoso, com as mãos apoiadas ao tronco e xinga o primo Argemiro: “Fui picado de cobra. Fui picado de cobra” (VASCONCELOS, 1992, p. 25). Em *Vau da Sarapalha*, é como se Ribeiro visse um traidor diante de si, como se visse a “antiga serpente” ou o próprio Diabo, o “sedutor” de sua Luísa. É com essa visão a respeito de Argemiro, que Ribeiro expulsa o seu primo de sua fazenda. Este, nesse momento, pega a caixa de madeira em que estavam guardados os bonecos e tenta atingir Argemiro. Ribeiro tenta atingir seu primo justamente com os objetos que este usava para deixá-lo alegre. Olhando-se por esse prisma, percebe-se que a caixa de bonecos representa, agora, para Ribeiro, o instrumento de deslealdade, de falsos cuidados. A caixa de bonecos também representa a fuga de Luísa. Dessa maneira, Ribeiro tenta agredir Argemiro, também, procurando atingir-lhe com o sofrimento de nunca ter possuído o ser amado.

Argemiro despede-se apanhando a sua caixa de madeira em que guardava os bonecos: “Não tenho nada. Não careço mais de nada. O que é meu vai aqui comigo. Adeus, Jiló! (VASCONCELOS, 1992, p. 27)”. O cachorro, com o seu corpo, tenta impedir a saída de Argemiro. A cena clareia-se repentinamente e Ribeiro cobre com o lençol o seu corpo junto com o de Jiló, que está sentado no tronco ao seu lado. Esse cobrir-se junto com Jiló, animal para o qual não tinha muito afago e paciência, pode ser uma forma de demonstrar para o outro que até mesmo o perdigueiro do qual Argemiro tanto gostava não mais lhe pertence. Pode ser também que Ribeiro tenha procurado como companhia um outro ser que fosse aos seus olhos mais leal. Também pode indicar o fato de Ribeiro ter tido, nesse último momento do espetáculo, o sentimento de identidade, de reconhecimento de si mesmo na figura do cachorro, visto que em vários momentos da trama Ribeiro faz movimentos e sons semelhantes ao de um cachorro.

A cena escurece ainda mais, o que traz uma ideia de trevas. Essa ausência de luz pode indicar que, naquele momento, chegaram ao ápice os infortúnios dos primos, visto que a iluminação sombria lembra as trevas, que são um símbolo do mal, do castigo e da infelicidade, segundo Chevalier e Gheerbrant (2009). E é justamente esse o momento do espetáculo em que a infelicidade toma conta plenamente da vida de todos dentro daquela fazenda. Nesse momento, reforçando a atmosfera triste e funesta de trevas, gritos de pássaros agourentos invadem a cena. Ribeiro se descobre e a cena vai clareando aos poucos, enquanto Ceição entra pela abertura da cerca, como se fosse ela quem trouxesse

um pouco de luz para aquele lugar. Enquanto isso, Jiló olha para Ribeiro e chora, como se pedisse a este que não deixasse o outro ir embora. É nessa última cena do espetáculo onde fica mais evidente a humanidade e a extrema sensibilidade que há no cachorro Jiló, que parece compreender mais do que todos ali a importância da amizade e do companheirismo.

Ceição grita por Argemiro e sai atrás dele em desespero. Os agouros que lhe foram anunciados com a quebra do pote de água purificada e o grito dos pássaros, confirmam-se. É o fim da amizade entre os dois primos. É como se Ceição estivesse vencida e todas as suas rezas e ritos de purificação não tivessem sido suficientes para impedir tal desgraça. Nesse momento, mais uma vez, ouve-se o canto de um galo. Como este animal também exerce a função de psicopompo, ou seja, tem o dom de estabelecer uma relação entre as coisas do céu e as coisas da terra, ele também é o arauto de que forças malignas estavam se aproximando dos primos. Além dessa função, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (2009, p. 457), o galo também exerce uma função protetora: “E por anunciar o Sol ele tem poderes contra as influências maléficas da noite”. Assim, o canto do galo aparece, nesse momento do espetáculo, como uma última tentativa de proteger a vida de Argemiro e de Ribeiro das intenções maléficas do Capeta, que os espreita. O canto do galo surge, também, no início do espetáculo, como anunciando uma manhã. Nesse momento do espetáculo, o galo tem o papel de caráter ambivalente, ele surge anunciando mais um dia que está nascendo e, ao mesmo tempo, fechando o ciclo da vida daqueles primos.

O Capeta, ao que parece, entende a mensagem do galo e responde com um som agourento de coruja, aparecendo na cozinha. Simbolicamente, a coruja opõe-se ao galo no que diz respeito à luz do sol. Enquanto o galo é um animal que anuncia a chegada dessa luz, a coruja não a suporta e sendo a sua imagem, em algumas culturas, representativa da ideia de morte:

No material funerário das tumbas da civilização pré-incaica Chimú (Peru), encontra-se frequentemente a representação de uma faca sacrificial em forma de meia-lua, encimada pela imagem de uma divindade metade humana metade animal, semelhante ave noturna, coruja ou mocho. Este símbolo, evidentemente ligado à ideia de morte ou de sacrifício, é ornamentado de colares de pérolas e de conchas marinhas, tem o peito pintado de vermelho, e a divindade assim representada está muitas vezes ladeada por dois cães, cuja significação de psicopompos já conhecemos. Esse mocho, ou essa coruja, aparece, muitas vezes, segurando uma faca sacrificial numa das mãos, e na outra, o recipiente destinado a recolher o sangue da vítima (GRID)”. (Chevalier e Gheerbrant, 2009, p. 293).

Diante dessas considerações, o som da coruja feito pelo Capeta aparece como mais um signo agourento dentro do espetáculo, prenunciando a morte dos primos. A coruja, ao contrário do galo, parece não querer a luz da vida para aquele lugar.

O Capeta, no momento em que emite o som da coruja aparece em cima do fole. Este instrumento, que era movimentado por Ceição no início do espetáculo, gerando luz, fogo e o sopro da vida, aparece agora esmagado pelo Capeta, que em um plano mais alto que os demais personagens, parece ter vencido todos os demais e ter apagado as últimas aragens de vida daquele lugar. Essa imagem do Capeta em cima do fole reforça a ideia de circularidade presente no espetáculo: este se aproxima do desfecho e a vida dos primos se avizinha do fim, fechando o seu ciclo.

Ceição corre até a cozinha e prepara o tacho com cachaça e fogo, levando-o para próximo de onde ficou a canoa com os bonecos e começa a girar possuída. Em seguida, dirige-se à cozinha e começa a agir como se fosse uma galinha, ciscando enlouquecida, momento em que fica mais evidente a característica animalesca dessa personagem. Em *Vau da Sarapalha*, a galinha é o animal que guia espiritualmente Ceição. Ao final, desatinada, Ceição parece recorrer de tal maneira a galinha para que lhe ajude a solucionar a desavença entre os primos, que não mais consegue controlar as forças sobrenaturais desse animal e parece incorporá-lo, tornando os seus sons e movimentos análogos aos dele.

Nesse momento, a cena escurece e aparece apenas a canoa com os dois bonecos navegando no mar de fogo, signo que nos remete ao fato dos amantes terem viajado para o inferno. Nesse ponto do espetáculo, temos mais uma vez a aparição do fogo, agora não mais com um caráter divino, mas ligado à ideia de punição de dois seres que tanto causaram sofrimento para todos naquela fazenda. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2009):

O aspecto destruidor do fogo implica também, evidentemente, um lado negativo; e o *domínio do fogo* é igualmente uma função diabólica. (...). A queda de nível é representada por **Lúcifer**, *portador da luz* celeste, no momento em que é precipitado nas chamas do inferno: fogo que queima sem consumir, embora exclua para sempre a possibilidade de regeneração (AVAS, BHAB, COOH, GOVM, HERS, SAIR)". (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 441)

Assim, a canoinha parece navegar nesse mar de fogo destruidor e infernal. Pode ter sido uma magia lançada por Ceição, como vingança pelo sofrimento que Luísa e o boiadeiro causaram aos primos; pode ser uma confirmação de que o boiadeiro era mesmo o Capeta; pode ser que o Capeta estivesse sempre a espreitar os primos, querendo lhes

destruir a felicidade. O Capeta, nesta última cena, permanece o tempo inteiro no palco, em cima do fole, mas é visto apenas por Ceição, o que confirma que é ela quem tem o poder de ver e se comunicar com o sobrenatural.

Percebe-se que o desfecho das ações não foi bom para nenhum dos dois protagonistas, nem para Ribeiro, em sua necessidade de manter a sua honra e nem para Argemiro que passa a estar solitário e perdendo a sua vontade de viver. Embora estando Ribeiro agonizando e entendendo-se que Argemiro, sofrendo de malária e sozinho no meio do mato, sobreviverá pouco tempo, o mal em *Vau da Sarapalha* não está representado através da morte física dos protagonistas, mas com a morte de uma ligação de fraternidade que era muito forte entre os dois primos, que era o que existia de mais firme, naquele momento, em suas vidas.

As relações dos primos, como podemos ver, estão repletas de maus presságios que os acompanham até o final da trama. Premonições ou agouros são anunciados por Ceição, que lembram os ditos da Fortuna feitos pelo oráculo, nas tragédias gregas antigas, deixando a peça repleta de signos fatídicos. Nesse caso, a Negra Ceição personifica as antigas noções de destino e fatalidade das tragédias gregas, através de uma transposição para a cultura afro-brasileira, incorporando, também, aspectos e corporeidades de pretas velhas e de benzedadeiras. De acordo com Pavis (2008a), esse cruzamento entre culturas que é apresentado em *Vau da Sarapalha*, pode ser compreendido através da imagem de uma ampuheta. Segundo esse autor, a ampuheta:

(...) é um estranho objeto que tem um funil e o molinete. Na bola superior encontra-se a cultura estrangeira, a cultura-fonte que está mais ou menos codificada e solidificada em diversas modelizações antropológicas, socioculturais ou artísticas. Essa cultura deve passar, para podermos absorvê-la, através de um estreito gargalo de afinamento. Se os grãos da cultura, o seu conglomerado, forem suficientemente finos, escoarão sem problemas, ainda que lentamente, para a bola inferior, a da cultura destinatária, ou cultura-alvo, a partir da qual observamos o lento escoamento. Tais grãos se incorporarão a um agrupamento que pareceria gratuito, mas que no entanto é regulado, em parte, pela passagem por entre as dezenas de filtros colocados pela cultura-alvo e pelo observador. Com efeito, a transferência cultural não apresenta um escoamento automático, passivo, de uma cultura para outra. Ao contrário, é uma atividade comandada muito mais pela bola “inferior” da cultura-alvo e que consiste em ir procurar ativamente na cultura-fonte, como que por imantação, aquilo de que necessita para responder às suas necessidades concretas (PAVIS, 2008a, p. 03).

Segundo Pavis (2008a, p. 05), ao absorver uma cultura estrangeira, a cultura-alvo filtra e ressalta “determinados traços culturais em função de seus próprios interesses e pressupostos”. Dessa forma, em *Vau da Sarapalha*, elementos de diversas culturas diferentes são postos em cena, produzindo novos significados dentro de um novo contexto.

Esse cruzamento entre culturas pode ser percebido em *Vau da Sarapalha*, também, no que diz respeito ao trato com a linguagem, onde é constante e peculiar o uso do vocabulário do meio rural. Há, nas obras de Guimarães Rosa, uma transposição para o plano artístico da linguagem do cotidiano e que com a interpretação dos atores, que são paraibanos, ganha mais algumas peculiaridades, como o sotaque, que não pode ser representado em um texto escrito com muita fidedignidade. Percebe-se, assim, na própria utilização da variedade linguística usada no espetáculo, a presença do *interculturalismo*, de que fala Pavis (2008a). Segundo esse autor:

Transposto para a cena, pode-se observar que qualquer elemento, vivo ou animado, do espetáculo é submetido a um determinado feitio, é retrabalhado, cultivado, inserido num conjunto signifiante. O texto dramático compreende inumeráveis sedimentos que, igualmente, possuem traços desses feitios; no corpo do ator, nos ensaios ou na representação, ele é como que penetrado pelas “técnicas corporais” próprias de sua cultura, de uma tradição de representação ou de uma aculturação. Impossível, ou quase, “expandir” esse corpo complexo e compacto, cuja origem ignoramos (PAVIS, 2008a, p. 26).

No caso de *Vau da Sarapalha*, essa transposição acontece em dois níveis, visto que passa do conto *Sarapalha* para a dramaturgia e desta para a encenação. Como podemos perceber durante a análise aqui apresentada, com a composição do espetáculo, novos signos são acrescentados à trama do conto de Guimarães Rosa, texto primário que deu origem ao espetáculo *Vau da Sarapalha*, como o cenário, o figurino, a iluminação, a música e os movimentos e sons produzidos pelos atores. Tais signos pertencem a sistemas modelizantes secundários e produzem significados que vão além dos produzidos pelo sistema modelizante do conto *Sarapalha* ou do texto dramático. Chama-nos a atenção, em especial, o espaço que alguns personagens ganham dentro das ações do espetáculo, como a Negra Ceição, o cachorro Jiló e o Capeta, que eram apenas citados dentro do conto de Guimarães Rosa e que ganham status de personagens na encenação.

As falas da Negra Ceição, pronunciadas em *grammelot*, constituem-se como signos sonoros paralinguísticos. Esses sons, aparentemente incompreensíveis, vão ganhando significações de acordo com a forma como Ceição os pronuncia e de acordo com a sua

movimentação em cena. São essas significações, geradas pelos signos do movimento e pelos signos sonoros paralinguísticos que vão dando importância para o papel que essa personagem exerce dentro da trama. As falas da personagem Ceição em *grammelot* mostram uma figura que tenta se comunicar, mas que não consegue transmitir as mensagens como deseja e os presságios acabam não sendo percebidos pelos primos. Essas espécies de profecias anunciam que está prestes a acontecer o rompimento entre os dois primos, o que significa, também, a morte para ambos. É a partir desses presságios que o desfecho é anunciado. Dessa forma, a maldição que os acompanhava parece cumprir sua sentença final, com a figura vitoriosa do Capeta aparecendo no alto, em cima do fole.

Quanto ao cachorro Jiló, é uma personagem que, embora sem falas, tem presença constante nas ações da peça. Sua fidelidade aos dois primos é ressaltada no final da trama, quando o cão desatinado não sabe a qual dos dois donos deve seguir. Nesse ponto, pode-se traçar uma relação de analogia entre a figura do cachorro, animal conhecido e admirado pela sua fidelidade ao homem, e as características morais do personagem Argemiro, sempre leal e servil ao primo Ribeiro. É interessante perceber que o nome do cachorro é Jiló, nome também de um vegetal de gosto amargo. Olhando por esse prisma, pode-se pensar na amargura que é viver naquele lugar assolado pela malária, ou na amargura que há dentro da lealdade do cachorro e de Argemiro. Primo Argemiro teve uma vida amarga por ter reprimido os seus desejos e esse amargor se tornou mais intenso ao revelar, ainda por lealdade, o seu segredo ao primo Ribeiro.

No que se refere ao Capeta, é o personagem que menos aparece no conto *Sarapalha*, mas dentro do espetáculo ganha espaço devido, principalmente, aos signos sonoros paralinguísticos e aos signos acústicos não verbais que produz em quase todos os momentos do espetáculo. Através desses sons, ele estabelece a sua interação com todo o contexto do espetáculo e com os diversos outros sistemas modelizantes que compõem *Vau da Sarapalha*.

Toda essa análise e as conclusões advindas dela foram possíveis por se acreditar que o espetáculo *Vau da Sarapalha* realiza, em sua essência, uma tradução intersemiótica. De acordo com Plaza (2001), em um processo de tradução intersemiótica, não só é compreensível que aconteçam transformações, como é algo apropriado. Segundo esse autor: “numa tradução intersemiótica, os signos empregados têm a tendência de formar novos objetos imediatos, novos sentidos e novas estruturas que pela sua própria

característica diferencial, tendem a se desvincular do original” (PLAZA, 2001, p. 30). Portanto, em uma tradução intersemiótica, no trabalho de ajuste de uma linguagem para a outra é comum sintetizar, enfatizar, excluir ou acrescentar personagens, cenários, diálogos, etc.

Toda tradução envolve uma complexidade de sistemas culturais. Nesse processo de tradução intersemiótica alguns códigos são perdidos e outros são acrescentados. Para Carneiro (2012), quanto maior for a distância entre as linguagens do processo de tradução intersemiótica, maior é o distanciamento dos produtos finais das análises desses signos. De acordo com Plaza (2001), o próprio pensamento é uma forma de tradução das diversas linguagens.

Dessa forma, temos no espetáculo *Vau da Sarapalha* uma recriação ousada e complexa do conto *Sarapalha*, de Guimarães Rosa, o que se constitui em uma tradução intersemiótica, onde signos são suprimidos, mas principalmente, acrescentados e ressignificados com base no texto primário, resultando em um texto secundário composto por diversos sistemas modelizantes secundários que o torna um texto espetacular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Procuramos, nesse estudo, realizar uma análise semiótica do espetáculo *Vau da Sarapalha*, que se constitui como uma das mais representativas peças do teatro brasileiro na contemporaneidade. Buscamos verificar nesse espetáculo os sistemas de signos que o compõem e os sentidos denotativos e conotativos que eles trazem, realizando, a partir disso, um estudo interpretativo do espetáculo em questão.

Observou-se como a organização dos sistemas modelizantes presentes na composição do espetáculo *Vau da Sarapalha* constitui uma estrutura, a partir de uma reflexão teórica sobre a Semiótica da Cultura, sobre o código teatral, e sobre o conceito de teatralidade.

Ao longo dos capítulos da pesquisa, a nossa finalidade foi compreender a obra teatral *Vau da Sarapalha* a partir de enfoques e abordagens teóricas que enfatizassem o caráter semiótico da encenação e que possibilitassem estabelecer significações para o espetáculo como um todo.

Para tanto, procuramos embasar nossa pesquisa a partir de teorias referentes à Semiótica da Cultura e ao teatro enquanto sistema semiótico, buscando como aporte teórico estudiosos como Lótmán (1978), Machado (2003), Schnaiderman (1979), Jakobson (1971), Fischer-Lichte (1999), Übersfeld (2005) e Pavis (2008). Ou seja, buscamos fundamentação em semiotistas que abordam a Cultura como um sistema de combinatórias que para gerar diferentes linguagens, entendidas aqui como representações culturais, precisa de se relacionar com diversos outros sistemas; além de pesquisadores que entendem o teatro como um texto cultural que mobiliza signos pertencentes a diversos outros sistemas semióticos.

Ao iniciarmos os primeiros passos da nossa pesquisa, tentamos, principalmente através do núcleo conceitual da Semiótica da Cultura, eleger parâmetros que nos permitissem entender o funcionamento do sistema semiótico *Vau da Sarapalha* como um texto cultural repleto de sentidos. Em um primeiro momento, buscamos conceitos-chave referentes à Semiótica da Cultura, como o de sistemas modelizantes, texto cultural, semiosfera e tradução. À luz dos pressupostos teóricos da Semiótica Russa, passamos a ter uma melhor compreensão sobre os sistemas de signos, estando atentos aos diversos nuances interpretativos que incidem sobre um espetáculo teatral.

O espetáculo *Vau da Sarapalha* possui diversos signos tornados teatrais pertencentes a diversos outros sistemas modelizantes, o que nos levou a refletir a respeito das dificuldades de se estudar um espetáculo teatral a partir da Semiótica. Tal dificuldade ocorre devido ao grau de complexidade de sua estrutura sógnica. Dessa forma, nosso trabalho também propôs uma reflexão envolvendo o teatro enquanto sistema semiótico e as dificuldades e proficuidades de um estudo semiótico no campo teatral. Poucos estudos semióticos foram realizados em torno da arte teatral, por ser o teatro uma arte efêmera e por reunir diversos outros sistemas modelizantes em sua estrutura organizacional. O teatro é uma linguagem em que, por excelência, os signos multiplicam-se e interagem entre si. É através dessas várias linguagens que o teatro reúne que o público estabelece as diversas conexões significativas.

Foram discutidas, também, nesse trabalho, as teorias sobre *interculturalismo* apresentadas por Pavis (2008) e os conceitos de tradução fornecidos por Jakobson (1971), visto que entendemos o objeto de pesquisa aqui apresentado como um texto cultural que passou por uma tradução intersemiótica, primeiramente, do conto para o texto dramático e, secundamente, deste para a encenação.

Em seguida, traçamos uma reflexão em torno do campo da semiótica teatral. Nesse momento, autores como Übersfeld (2005), Patrice (2008), Fischer-Lichte (1999), entre outros, conduziram a reflexão para dentro de uma esfera de debates que pretendeu buscar uma compreensão do teatro enquanto objeto semiótico.

O conhecimento desse núcleo teórico também influenciou a maneira como observamos a estruturação organizacional do espetáculo teatral *Vau da Sarapalha*. Para tanto, utilizamos a divisão de sistemas de signos teatrais proposta por Fischer-Lichte (1999). Nossa perspectiva foi apontar, através do estudo desses sistemas de signos, um viés de interpretação para os sistemas modelizantes que compõem *Vau da Sarapalha* e compreender a forma como se organizam os elementos estruturais do espetáculo em questão.

Os usos organizados e conscientes desses elementos em *Vau da Sarapalha* são marcas referenciais possíveis de identificar no processo de relacionamento entre as diversas unidades, garantindo a coerência dentro do seu sistema global. Assim, o grupo de categorias conceituais, a partir das quais os signos teatrais foram reunidos e estudados por

Erika Fischer-Lichte (1999) auxiliou na descrição dos signos e na observação do seu comportamento intra-sistêmico na obra teatral *Vau da Sarapalha*.

Por fim, a análise se voltou para dentro do espetáculo *Vau da Sarapalha* em busca dos significados que o conjunto de signos que o constitui pode gerar. Todos os signos mobilizados pela encenação do espetáculo e percebidos pelo pesquisador e pelas demais pessoas do público constituem um código teatral. Todo o trajeto dessa pesquisa colaborou para o entendimento de *Vau da Sarapalha* como um sistema modelizante secundário e como um texto cultural. A partir dos parâmetros teóricos estudados, passamos a dispor de um melhor entendimento acerca desse espetáculo como sistema de signos. Dessa forma, ergueu-se uma análise interpretativa da obra teatral *Vau da Sarapalha* por meio da conexão de suas partes segmentadas, provenientes de uma análise das partes menores, para chegar, em seguida, ao sentido do todo.

Ao fim desta análise, podemos perceber, por meio dos estudos semióticos, os diversos sistemas de signos que a linguagem teatral abrange e o poder combinatório que há entre esses diversos sistemas sógnicos. Dessa forma, podemos assegurar que *Vau da Sarapalha* é um sistema repleto de signos que se organizam de maneira coesa, constituindo-se como um texto cultural denso de significações. Portanto, construímos a análise da obra tentando levar em consideração a combinação e organização dos vários sistemas de linguagem presentes no espetáculo *Vau da Sarapalha*.

Ao término desta pesquisa, é importante destacar que o aporte teórico da Semiótica da Cultura foi fundamental para a configuração da análise que se pretendia compor. O embasamento nos estudos oriundos da corrente de pesquisa da Semiótica da Cultura tornou possível compreender o espetáculo como texto cultural e as interações que ele estabelece com as diversas culturas. A intenção, aqui, foi estabelecer uma reflexão semiótica entre os diversos sistemas de signos tornados teatrais presentes no espetáculo em foco. Acreditamos ter cumprido as metas traçadas, através das diversas contribuições dos estudos semióticos e teatrais que aqui dialogaram, embora tendo a consciência de que diversas outras interpretações semióticas podem ser realizadas em torno de *Vau da Sarapalha*, visto que o espetáculo estudado tem uma enorme riqueza de detalhes e possui um caráter essencialmente subjetivo.

Muitas significações presentes no espetáculo não puderam ser analisadas com mais profundidade em um estudo de natureza tão modesta. Prosseguiremos a empreitada da

pesquisa em torno de *Vau da Sarapalha* em estudos acadêmicos posteriores. Sabemos, pois, que se faz necessário que se descortine todo um universo de estudos sobre o produto artístico *Vau da Sarapalha*, visto que há nesse espetáculo elementos de fundamental importância para a discussão do teatro contemporâneo e para os estudos de semiótica da linguagem teatral.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMEIDA, João Ferreira de. Trad. **A Bíblia Sagrada** (revista e atualizada no Brasil). São Paulo: Sociedade Bíblica Brasileira, 1993.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: **A Poética Clássica**. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix: 2005.

BAKHTIN, M. M. **Estética de la creación verbal**. Trad. Taticina Bubnova. México: Siglo 21, 1982.

_____. **A apresentação do problema**. In: **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1996.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Vigilância em Saúde. Departamento de Vigilância Epidemiológica. **Ações de Controle da Malária**: manual para profissionais de saúde na atenção básica / Ministério da Saúde, Secretaria de Vigilância em Saúde, Departamento de Vigilância Epidemiológica. – Brasília: Editora do Ministério da Saúde, 2006.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. I. C. Lopes et al. Bauru: EDUSC, 2003.

BRAGA, Cláudia (org.). **Bárbara Heliodora**: escritos sobre teatro. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BRITO, J. B. **Literatura, cinema, adaptação**. Graphos, João Pessoa, ano I, n. 2, 1995, p. 9-28.

BOGATYREV, Petr. **Os signos do teatro**. In: INGARDEN, Roman (et al). **O signo teatral**: a semiologia aplicada à arte dramática. Org. e trad. Luiz Arthur Nunes (et al). Porto Alegre: Globo, 1977.

CAMÊU, Helza. **Instrumentos musicais dos indígenas brasileiros**: catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; Funarte, 1979.

CARNEIRO, Luiz. **Tradução intersemiótica, tradução e adaptação**. Com Ciência [Revista eletrônica de jornalismo científico], publicado em 10/07/2012. Disponível em <http://www.comciencia.br/comciencia/handler.php?section=8&edicao=80&id=981>. Acesso em: 30 de março de 2014.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. 23 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Os signos no teatro** – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: perspectiva, 1978.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Antonio C. Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DINIZ, T.F.N. **Tradução intersemiótica**: do texto para a tela. Cadernos de tradução, n 3, Florianópolis, 2003.

ECO, Umberto. **O signo teatral**. In: **Sobre espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. **A Semiologia dá um salto de quantidade**. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: perspectiva, 1978.

FREITAS, Frederico de. **A modinha – portuguesa e brasileira**: alguns aspectos do seu particular interesse musical. Bracara Augusta (Revista Cultural de Regionalismo e História da Câmara Municipal de Braga) XXVIII/65-66, Actas do Congresso *A Arte em Portugal* no Séc. XVIII, 1974.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Semiótica del teatro**. Trad. Elisa Biegra Villarrubia. Madrid: Arco Libros S.L., 1999.

GOULART, Eugênio Marcos Andrade. **O viés médico na literatura de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte: Faculdade de Medicina da UFMG, 2011.

GUINSBURG, J.; COELHO NETTO, J. Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves (orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: perspectiva, 1978.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Trad. de Blikstein & J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.

KOWZAN, Tadeusz. **O signo no teatro**. In: INGARDEN, Roman (et al). **O signo teatral**: a semiologia aplicada à arte dramática. Org. e trad. Luiz Arthur Nunes (et al). Porto Alegre: Globo, 1977.

LAGES, S. K. **Teoria da tradução e melancolia**. In: **Tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 2002.

LEITE, Firmino Ayres. **Mugidos e aboios**. João Pessoa: Oficinas das Artscreem, 1990.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Trans. M. C. V. Raposo & A. Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

_____. **La semiosfera** – semiótica de las artes y de la cultura. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro. Madrid: Frónesis Cátedra Universitat de València, 2000.

LUNA, Sandra. **Arqueologia da ação trágica**: o legado grego. João Pessoa: Ideia, 2005.

MACHADO, Irene. **Escola de Semiótica**: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MACHADO, Irene (org.). **Semiótica da Cultura e semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MAURÍCIO, Maria Laura de Albuquerque. **Aboio**: tipologia de um gênero oral. 2012. 176 p. Tese (Doutorado em Linguística) – Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORRIS, Charles W. **Fundamentos da teoria dos signos**. Trad. Paulo Alcoforado e Milton José Pinto. Rio de Janeiro, Eldorado Tijuca, São Paulo: EDUSP, 1976.

MOSTAÇO, Edelcio. (org.) **Para uma história cultural do teatro**. Florianópolis/Jaraguá do Sul: Editora Design, 2010.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Trad. Sérgio Sávia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Para uma teoria de cultura e da encenação**. In: Pavis, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

_____. **Dicionário de teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed., São Paulo: Perspectiva, 2008b.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. Coleção Estudos dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2001.

RAMOS, Adriana Vaz [et al]: *Semiosfera: exploração conceitual nos estudos da cultura*. In: MACHADO, Irene (org.) **Semiótica da Cultura e Semiosfera**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

RODRIGUES, Cristina C. **Tradução e diferença**. São Paulo: editora UNESP, 2000.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Rio de Janeiro: Record, 1994. (Série Mestres da Literatura Contemporânea).

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. **Introdução às grandes teorias do teatro.** Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANTAELLA, L. **O que é Semiótica.** 3 ed., São Paulo: Brasiliense, 1985.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O local da diferença:** ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução. São Paulo: Editora 34, 2005.

SCHNAIDERMAN, Bóris (Org.). **Semiótica Russa.** Trad. Aurora F. Bernardini, Boris Schnaiderman e Lucy Seki. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Semiótica, linguística, teoria literária.** São Paulo: Schwartcz, 1997, p. 142.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção do personagem.** Trad. Pontes Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno.** Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosak & Naify, 2004.

ÜBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro.** Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **El diálogo teatral.** Trad. Armida María Córdoba. Buenos Aires: Galerna, 2004.

VASCONCELOS, Luiz Carlos. **Vau da Sarapalha.** Adaptação do conto *Sarapalha* de Guimarães Rosa. 1992.

VÓLKOVA AMÉRICO, Ekaterina. **Alguns aspectos da semiótica da cultura de Iúri Lótman** (Doutorado em Literatura e Cultura Russa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.

Anexo

Dvd com o texto dramático e a filmagem do espetáculo *Vau da Sarapalha*